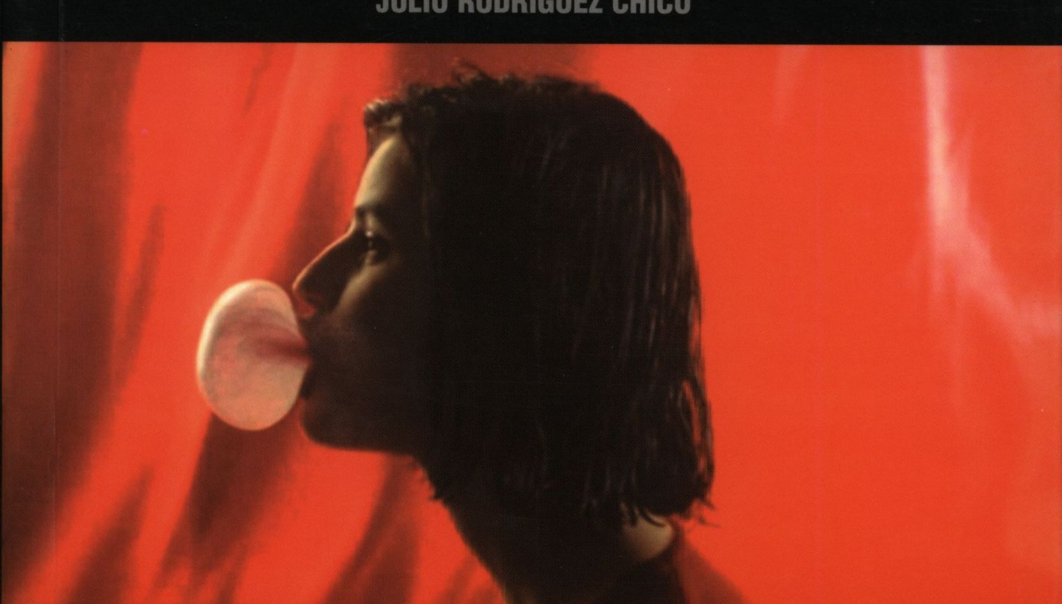
AZUL | BLANCO | ROJO

KIESLOWSKI EN BUSCA DE LA LIBERTAD Y EL AMOR

JULIO RODRÍGUEZ CHICO



Julio Rodríguez Chico nació en Gijón (Asturias) en 1964. Es Licenciado en Historia, y Máster en Historia y Estética de la Cinematografía por la Universidad de Valladolid, con un estudio sobre Kieslowski. Actualmente es crítico de cine de la revista *La Butaca*, además de colaborador habitual en otros medios de comunicación dedicados al cine, en la prensa escrita y *on line*. Desde hace años, dirige un cine-club con universitarios.

Azul, Blanco, Rojo

Kieslowski en busca
de la libertad y el amor

Azul, Blanco, Rojo

Kieslowski en busca de la libertad y el amor

Azul, Blanco, Rojo

Kieslowski en busca
de la libertad y el amor

Azul, Blanco, Rojo

Kieslowski en busca
de la libertad y el amor

Azul, Blanco, Rojo

Kieslowski en busca de la libertad y el amor

Julio Rodríguez Chico

EDICIONES INTERNACIONALES UNIVERSITARIAS
MADRID

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, total o parcial, de esta obra sin contar con autorización escrita de los titulares del *Copyright.* La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Artículos 270 y ss. del Código Penal).

Primera edición: Mayo 2004

© 2004. Julio Rodríguez Chico
Ediciones Internacionales Universitarias, S.A.
Pantoja, 14 bajo – 28002 Madrid (España)
Tfno.: + 34 91 519 39 07 – Fax: +34 91 413 68 08
e-mail: eiunsa@ibernet.com

ISBN: 84-8469-111-X
Depósito legal: NA 1.464-2004

Tratamiento: PRETEXTO. Estafeta, 60. Pamplona

Imprime: GRÁFICAS ALZATE, S.L. Pol. Ipertegui II. Orcoyen (Navarra)

Printed in Spain - Impreso en España

A mis padres

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, total o parcial, de esta obra sin contar con autorización escrita de los titulares del Copyright. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Artículos 270 y ss. del Código Penal).

Primera edición: Mayo 2004

© 2004. Julio Rodríguez Chico

Ediciones Internacionales Universitarias, S.A.
Pantoja, 14 bajo - 28002 Madrid (España)
Tfno.: +34 91 519 39 07 - Fax: +34 91 413 68 08
e-mail: [illegible]

ISBN: 84-8469-11[illegible]
Depósito legal: NA [illegible]-2004

Tratamiento: Pretexto. Estafeta, 60. Pamplona

Imprime: Gráficas Alzate, S.L. Pol. Ipertegui II. Orcoyen (Navarra)

Printed in Spain - Impreso en España

Índice

Agradecimientos 11

Prólogo 13

Introducción 21

1

COORDENADAS DEL MUNDO KIESLOWSKIANO

a) Una vida: de la ingenuidad al escepticismo 32
  - Una juventud expuesta al viento del azar 32
  - Un espíritu sensible a la realidad social: el documental y el docudrama 37
  - Una mirada al poder establecido 41
  - De la crítica a la metafísica 44
  - Cuestionando la vida y la modernidad 49

b) Una patria: Polonia 56
  - Un pueblo en búsqueda de su identidad 56
  - La Polonia convulsa que vivió Kieslowski 59
  - La cultura como elemento aglutinador. El oasis del cine ... 63

c) Un tiempo y unas lecturas. Camus 70

2

SU SENTIDO DE LA VIDA Y DEL HOMBRE

3
PARADOJAS DE LA LIBERTAD

a) *Tres Colores*: ¿LIBERTAD CON DEMOCRACIA? 96
Azul o la búsqueda de la propia identidad 98
Blanco o la indefensión alienante 114
Rojo o la alteridad como necesidad 122

b) *Decálogo*: ¿LIBERTAD SIN MORAL? 133

c) *La doble vida de Verónica*: ¿LIBERTAD DEL ESPÍRITU? 165

4
LAS ENCRUCIJADAS DEL AMOR

a) *Tres Colores*: ¿AMOR EN EL NAUFRAGIO OCCIDENTAL? 182
Azul o el miedo a amar 182
Blanco o la conquista del amor 191
Rojo o el amor vivificante 200

b) *Decálogo*: ¿AMOR FRENTE A PRECEPTO? 229

c) *La doble vida de Verónica*: ¿AMOR PARA OTRA VIDA? 254

5
UNA ESTÉTICA AL SERVICIO DE UN PENSAMIENTO

a) En busca de un buen instrumento 267

b) Un lenguaje para una idea 274

Filmografía 291

Bibliografía 309

Agradecimientos

Tengo una especial deuda de gratitud con dos personas de gran categoría humana e incuestionables conocimientos cinematográficos: Antonio Santos, por sus certeros y sugerentes comentarios que han enriquecido el análisis realizado; y José María Caparrós, por su espíritu de servicio y el talante acogedor que siempre me ha demostrado.

Muy interesantes y de inestimable valor han sido las conversaciones acerca del sentido antropológico del cine de Kieslowski mantenidas con José María Santana, Tirso de Andrés y Angel Pacheco. También tengo que dar las gracias a Juan Carlos Ontanilla por su ayuda en temas informáticos, y a Josemaría Echeverría y Rubén Aristayeta por su colaboración en el diseño y en las cuestiones estéticas.

A la Cátedra de Historia y Estética de la Cinematografía de Valladolid, a la Filmoteca de Valencia y a la SEMINCI de Valladolid les agradezco la aportación de documentos escritos y audiovisuales, imprescindible para la profundización en el director polaco.

Quiero, finalmente, agradecer a cuantas personas me han ayudado en la realización de esta publicación con su apoyo y aliento, especialmente a Emilio Fuertes, Pedro Fortuny, Valentín López y José Manuel Antuña.

Prólogo
La proclama tricolor

La realidad no se desvanece
como se desvanecen los sueños.
No deliran los sueños,
delira la realidad.
No hay escapatoria.
La realidad nos acompaña en cada huida.

(Wislawa Szymborska)[1]

La de Kieslowski es la historia de un cineasta que trató de dar respuestas por medio del cine y que, tras haber brindado lo mejor de sí mismo con un medio para él insuficiente, decidió abandonar su oficio. En el presente trabajo Julio Rodríguez Chico, se interroga asimismo sobre el mundo a partir de su representación cinematográfica, y lo hace precisamente en el punto en que lo dejó el cineasta. Todo principio, en efecto, no es más que una continuación. No es posible saber hasta qué punto el director polaco se mostraría conforme con la apreciación que aquí se hace de su obra, pero suponemos que no se mostraría contrariado. Al cabo, el autor de las páginas siguientes progresa en su estudio explorando los dos pilares fundamentales sobre los que se asienta la filmografía analizada: la libertad y el amor. A partir de este tronco bifronte nacen otras muchas ramas que terminan de dar sentido y forma plena a la obra del autor de los *Tres Colores*: la ética y la sociedad; la conciencia y el sentido de la vida, la muerte y la soledad, Dios y el alma, la ley humana y la política: el ser humano que se interroga sobre sí mismo y sobre sus circunstancias en un entorno de crisis que aspira a superar.

---

[1] SZYMBORSKA, Wislawa, «La realidad», en *El gran número. Fin y principio y otros poemas,* Madrid, Hiperión, 1998, p. 165.

El futuro cineasta había nacido en la Varsovia ocupada, en 1941, y creció y se educó bajo la férula estalinista. Es tentador suponer que las adversidades y la falta de libertad que tanto el director como su país sufrieran durante aquellos años desembocarían, de manera espontánea, en la atormentada invocación de la Libertad, la Igualdad y la Fraternidad con que se cierra su filmografía.

Kieslowski llegó al mundo del cine accidentalmente, debido a la fascinación que le producía el teatro. Sin embargo, mucho antes de despertarse la vocación artística, la experiencia infantil había dejado huellas en un espíritu particularmente sensible hacia el tema del desarraigo, la melancolía y la proximidad de la muerte. Su padre sufría tuberculosis, lo que forzó a la familia a una incesante peregrinación por distintos hospitales, tratando de buscar una cura que no llegó.

Superada una adolescencia titubeante, decidió ingresar en la exigente Escuela de Cine de Lodz, por entender que la formación que allí recibiría sería la más adecuada para desempeñar una competente actividad escénica. Tras dos tentativas infructuosas, finalmente a la tercera consiguió superar las difíciles pruebas de acceso en 1965. Aunque fundada en 1948 bajo preceptos estalinistas, la escuela de Lodz se había ganado fama por sus tendencias liberales. Allí se formaron muchos de los mejores cineastas polacos, entre ellos Andzej Wajda, Krzysztof Zanussi, Roman Polanski, Jerzy Skolimowski y Andzej Munk. Al año siguiente de su ingreso rodaría su primer cortometraje, *El tranvía*, una primera aproximación a la realidad. En un país deprimido y controlado políticamente, el cine se transforma en un vehículo idóneo para la reflexión y la denuncia, a menudo escondida bajo la alegoría, o bajo la aparentemente aséptica forma del documental.

Tras completar sus estudios, Kieslowski se graduó en 1968. Su tesis de licenciatura, titulada *La realidad y el cine documental,* trataba de demostrar que la realidad es mucho más extraña y dramática que cualquier obra de ficción. Se trata, como reza el poema de Wislawa Szymborska que encabeza este prólogo, de una materia prima que no se desvanece, y de la que no cabe huida alguna. No queda más remedio, pues, que enfrentarse con ella cara a cara: «Por aquellos días –recuerda el director– sentíamos una necesidad excitante de describir el mundo. El comunismo había descrito cómo debía ser el mundo; pero no cómo realmente era». A partir de esta premisa, la obra del joven Kieslowski brota de una urgencia: es preciso abrirse al mundo y descubrir la realidad que se alza sobre la falsa utopía. De este modo, y desde sus primeros eslabones, el de Kieslowski habrá de ser un cine aplicado al descubrimiento. Y éste es un propósito reconocido por el autor en el curso de sus entrevistas: «Lo que intento capturar es tal vez el alma; en cualquier caso una verdad que yo mismo no he encontrado. Quizá un tiempo que vuela y que no pueda ser nunca atrapado».

Autor de una filmografía amplia, variada y exigente, Kieslowski se dio a conocer internacionalmente en las postrimerías de su carrera, merced a las co-producciones realizadas en Francia. Las cuatro últimas películas de su catálogo –los *Tres colores* más *La doble vida de Verónica,* que cabe ser entendida como un prólogo de la trilogía–, suponen un compendio refinado de todas las experiencias precedentes: una obra que se asienta en las lindes de la vida y la muerte, y que se alza a partir de los conflictos entre el individuo y su entorno; pero también sobre las paradojas del destino; sobre el libre albedrío y sobre las difíciles relaciones con un ideal. Estas pequeñas piezas de cámara, filmadas con gran potencia visual y dramática, se descubren como sensibles etopeyas cinematográficas: conmovedores retratos interiores de personajes atormentados por su difícil relación con la vida.

Cabe destacar que el tríptico *Azul, Blanco, Rojo* cuenta con la presencia de tres mujeres (Julie, Dominique, Valentine, tres nombres asociados con el patriciado latino) cuyas peripecias discurren por otros tantos países europeos: Francia, Polonia y Suiza. Las alusiones ternarias responden a un explícito camino de superación; por esto mismo, el cosmopolitismo de la serie no se limita tan sólo al deambular geográfico de sus protagonistas, sino más bien a sus conquistas emocionales. Así pues, la Libertad, la Igualdad y la Fraternidad con que se identifican los tres colores no adoptan una perspectiva histórica, sino fundamentalmente un deseo de redención a través de un itinerario personal. La bandera francesa de la que parte el programa no vincula explícitamente los tres colores a la tríada revolucionaria; antes bien nace de un deseo de reconciliación nacional: el azul y el rojo son los colores de la ciudad de París, mientras que el blanco que media entre ambos es el color de la monarquía. Evidentemente Kieslowski prescinde de tales etimologías: en su parábola ternaria los colores definen cromáticamente diversas vicisitudes de la experiencia humana, al tiempo que la integran en una simbología totalizadora: el ser humano se sitúa ante su entorno físico, pero igualmente trascendido hasta otras experiencias de mayor alcance.

El azul es un color frío, inmaterial, asociado con el espacio inmenso del agua y del cielo. El azul sombrío, que es el de la película, equivale al paso a una nueva realidad: la del ensueño, pero también la de la pesadilla. El azul y blanco, tonalidades celestes e inmateriales, se oponen al rojo, color telúrico, del fuego y de la sangre: de la materia viva y en ebullición. Por consiguiente, frente al azul, el color de la duda, se opone el rojo, el del tormento; y entre ambos el blanco resplandece por ser el color de la revelación. Pero asimismo cabe recordar que el blanco es distintivo de muerte; el rojo, de vida, y el azul, de suspensión entre uno y otro extremos. El rojo es el color cálido por excelencia; es además el color del sol, principio masculino; a su vez el blanco se identifica con la luna; y el azul distingue a nuestro planeta en la inmensidad del espacio. Y entre estas coordenadas cromáticas y simbólicas se desarrolla cada una de las entregas de la trilogía.

Las películas de Kieslowski –el *Decálogo, La doble vida de Verónica,* los *Tres Colores*– se construyen a partir de pequeñas variaciones, explícitamente numeradas, sobre el tema del azar; un destino que parece escoger a cada persona para condicionar su vida y para proponer dilemas morales. Después de todo, cada uno de los individuos cuenta siempre con una cierta capacidad de decisión volitiva; y en el estrecho margen disponible entre el destino y el libre albedrío es donde los seres humanos pueden imponer sus propias decisiones. Fruto del azar, los personajes se entrelazan y entrecruzan, tanto en la trilogía programática como en su impremeditado acto-prólogo construido en torno a la doble Verónica. Pero finalmente gozarán de la oportunidad de tomar el camino que voluntariamente escojan.

El cineasta polaco se formó en un país de raíces católicas, sofocado por el dogma comunista. Fruto tal vez de esta bifurcación doctrinal, su obra se descubre a un mismo tiempo mística y agnóstica. En ella las alusiones bíblicas son continuas: los mandamientos; la Verónica y la Magdalena penitente; la proclama al amor de san Pablo sobre la que se construye el salmo de *Azul*; el truncado proyecto sobre el *Infierno, Purgatorio* y *Paraíso.* Precisamente en *La doble vida de Verónica* se interpreta un fragmento de la *Comedia* dantesca en la que se exalta la gloria celestial. En el momento en que muere, Weronika recita un Canto del *Paraíso* de Dante emotivamente titulado *Verso il Cielo: Hacia el Cielo.*

En consonancia con semejante itinerario ascensional, sus películas pueden ser entendidas como una vía de redención, en la que los personajes se rediman a sí mismos, y aún a otros que les acompañan en el camino. Muchas de las criaturas de Kieslowski, y no sólo Verónica, viven de este modo una doble vida, separada por el eje de simetría que supone su propia anagnórisis: una genuina pasión tras la cual se abrirá los ojos a una nueva forma de entender la vida.

Así pues, la progresión del Tríptico –*Azul, Blanco, Rojo*– puede ser entendida como un itinerario que va desde la muerte y la duda hasta la vida y la redención, pasando por un estadio de iluminación y de concordia; ya que, en efecto, los personajes del cineasta polaco están llamados a redimirse a través del Amor, un concepto universal que trasciende el simple marco personal o afectivo. Por eso cobra tanta importancia, en el conjunto de sus últimas entregas, la inclusión de la célebre *Epístola a los Corintios* en la cantata de *Azul*, título que de estrofa inicial pasa a convertirse en la pieza clave de toda la composición. En el tramo final, el vínculo común que une los diez mandamientos, los ideales revolucionarios, el paso de la vida a la muerte o los tres estadios dantescos, se resume en un crisol común: el Amor, de cuyo fuego brotan estas hermosas parábolas filmadas. Para Kieslowski el Amor es el sentimiento primordial, del que recibimos energía, y auténtica fuente tanto de felicidad como de infortunio. La proclama tricolor nace de este modo de un arrebato utópico, que en los momentos supremos resplandece en este desdichado mundo, donde ni la libertad ni la igualdad ni la fraternidad son ideales plenamente alcanzables, ni mucho menos duraderos. Por el contrario, el Amor existe y perdura, aunque a menudo se encuentre agazapado, y de sus aguas límpidas brotan todos los demás sentimientos.

Tras terminar *Rojo*, Kieslowski anunció su retirada, con sólo 52 años. Dio a entender que la preparación de esta obra le había dejado literalmente exhausto –en un momento del proceso estaba montando *Azul* mientras filmaba *Blanco*, y al tiempo escribía el guión de *Rojo*. Además, esta intensa experiencia había confirmado su desconfianza en las posibilidades del cine como arte capaz de retratar convincentemente el mundo interior de las personas. La literatura –considera Kieslowski– dispone de herramientas de las que el cine carece para ejercer el oficio de poeta. No podemos compartir esta apreciación; sin embargo la renuncia del cineasta, en un momento de plenitud, es prueba del tormento que sufre quien, habiendo logrado la excelencia en su oficio, se ve incapacitado para llegar más lejos con sus recursos. No es menos cierto que poco antes de morir fraguaba la posibilidad de crear una nueva trilogía en torno a los conceptos de *Infierno*, *Purgatorio* y *Paraíso*, tres estadios dantescos asimismo vinculados con la redención y con la creación artística. Sin que pudiera admitirlo, la vida de Kieslowski iba unida a su desdeñado oficio, hasta el punto de fallecer pocos meses después de haber renegado del cine, arte al que había consagrado su vida y sus mejores aptitudes. En este momento de agonía le falló el corazón, que es el motor del poeta: un final que el propio cineasta podría haber utilizado en una futura película.

Aun puesto en duda por su máximo responsable, el cine de Kieslowski se mantiene vivo, y no ha perdido su capacidad de sugerencia, como oportunamente demostrará el brillante trabajo de Julio Rodríguez Chico que ahora presentamos. El autor concibe, en su exégesis kieslowskiana, un discurso cuya estructura hubiera complacido al cineasta polaco: el estudio se construye a partir de los dos temas motrices, la libertad y el amor. Y *voluntariamente* se opta por no respetar un convencional orden cronológico, lo que invita al lector a avanzar o retroceder a lo largo del estudio, pero también a través de la obra de Kieslowski oportunamente analizada, para hacerse con una perspectiva completa y esclarecedora del cineasta. Para ello proporciona además unos necesarios apuntes sobre el entorno histórico y cultural, que facilitarán el ingreso en una obra cinematográfica compleja y seductora. Sin embargo el trabajo no se limita al mero ejercicio académico, sino que además propone, en compañía del cineasta polaco, un genuino camino de búsqueda y de descubrimiento. Tal fue la apuesta del autor en sus proclamas artísticas, de la que el presente ensayo se transforma en una adecuada guía: el cine no ha de servir como mera adormidera para el espíritu; antes bien debe enfrentar al espectador con problemas, aunque no siempre se brinden las soluciones. Ésta es una muestra más del respeto con que el cineasta polaco trataba a sus espectadores, a quienes se invita a adoptar una posición reflexiva frente a lo que les es expuesto.

En distintas ocasiones Kieslowski reconoció su admiración por la obra de la premio Nobel polaca Wislawa Szymborska. En *Amor a primera vista* la poetisa, en un singular ejemplo de coincidencia poética, imagina a dos personajes que pensaban no conocerse, y que sin embargo se recuerdan, para suponerse finalmente juguetes del azar. Es éste un poema que discurre entre las coordenadas de la memoria y el olvido y, fundamentalmente, entre los caprichos de un destino que se complace en jugar con los amantes. «Es hermosa esa seguridad, pero la inseguridad es más hermosa». Como sucede en las películas de Kieslowski, también en esta bella e intensa pieza, una casualidad no del todo preparada se convierte en el árbitro que acerca y aleja a las personas, cuyas vidas son tan inestables como las hojas batidas por el viento.

«Al poeta la poesía; al escritor la prosa», sostiene Szymborska en otra composición titulada *Miedo escénico*. La conclusión a la que llega la experimentada poetisa es diáfana, y difícilmente puede ser rebatida: «en la prosa puede haber de todo, hasta poesía. Pero en la poesía tiene que haber sólo poesía». Creemos que Kieslowski compartía esta apreciación, de la que se impregna su obra. Formado en el teatro, en la novela y en el cine, particularmente en el documental, el cineasta polaco hizo finalmente derivar su prosa hacia los sinuosos derroteros de la poesía. El trabajo que aquí comienza da buena cuenta de dicho proceso.

«Todo principio
no es más que una continuación,
y el libro de los acontecimientos
se encuentra siempre abierto por la mitad»

(Wislawa Szymborska)[2]

Antonio SANTOS

---

[2] SZYMBORSKA, Wislawa, «Amor a primera vista», en *El gran número. Fin y principio y otros poemas*, Madrid, Hiperión, 1998, pp. 176-177.

Introducción

Cuando la industria cinematográfica parece, por momentos, devorar al Séptimo Arte y las películas no pasan de ser meros productos comerciales; cuando el espectador comienza a quedarse insatisfecho ante la vaciedad y el puro entretenimiento que la cartelera ofrece; cuando los directores se ven obligados a realizar *remakes* por la escasez de buenas historias que llevar a las pantallas, entonces se vuelve más necesario dirigir la mirada hacia aquéllos que hicieron auténtico cine, conscientes de tener entre sus manos un instrumento para acercarse a la realidad, para hablar al espectador y mostrar, sin adoctrinar, la verdad profunda de la vida y del hombre. El polaco Krzysztof Kieslowski es uno de esos faros del mundo del cine, que brilla con luz propia y que vivió su trabajo intensamente, buscando el diálogo con el espectador.

Cualquiera que se aproxime a la figura de Kieslowski –por medio de sus películas o de las siguientes páginas– descubrirá a uno de esos individuos preocupados y comprometidos con su mundo, alguien que buscó denodada e incluso angustiosamente el modo de captar la realidad, deseoso de extraer de ella una lección para la vida. El suyo fue un acercamiento siempre respetuoso, hasta el punto de llegar a plantearse un problema ético cuando pensaba que sus documentales violaban la intimidad de las personas que salían en escena, por perjudicar o transformar sus vidas. Pero tanto esa primera etapa documental como la posterior de ficción se asientan sobre un planteamiento humanista, y buscan abrir interrogantes sobre la vida que el propio espectador debería resolver por sí mismo.

Por otra parte, el atractivo de su cine cobra aún mayor fuerza cuando se contempla en su contexto que lo explica y justifica, inmerso en una época y en un país de fuerte agitación socio-política como era Polonia, y también si se atiende a sus propias circunstancias existenciales, que dejaron una huella en su alma y que luego se plasmarán en el celuloide. Sólo entonces se puede descubrir cómo surge, sobre una rica tradición cultural y espiritual que le permite mirar la realidad con cierta distancia, y poder así reflexionar y plantear al espectador cuestiones esenciales como la libertad y el sentido de la vida, el amor y la muerte, o la propia naturaleza del hombre y su felicidad. En definitiva, apreciamos cómo su cine permanece en íntima relación con el contexto político y social que le rodeaba, y vemos en qué medida se presenta como fiel reflejo de una personalidad un tanto independiente y radical, tanto en sus posturas intelectuales como creativas.

Por esa riqueza de pensamiento, y por haber sabido dar su sello particular al lenguaje de las imágenes para expresarse, Kieslowski se nos presenta como uno de los *autores* con nombre propio, plenamente integrado en el post-clasicismo, y como una de las puertas hacia la modernidad. Tras un largo periodo como documentalista en su Polonia natal, Francia le acogió y le dio a conocer al mundo entero como un director que huía del bullicio y del mercantilismo cinematográfico, desconfiado de la industria y de su parafernalia pero honesto con todos, lleno de inquietudes y con interés por hablar a cada espectador y contarle su experiencia de la vida. Muchas veces declaró que le hubiese gustado ser escritor porque –en su opinión– el libro era el instrumento idóneo para transmitir las ideas que bullían en su interior, pero que el azar le llevó primero al teatro y después al cine. La prestigiosa Escuela cinematográfica de Lodz y su amigo Piesiewicz fueron las dos columnas sobre las que construiría una filmografía que dio por terminada cuando juzgó que había dicho todo lo que quería aunque en ese momento no sabía que apenas le quedaban unos meses de vida.

Para introducir y enmarcar adecuadamente a este cineasta paradójico haremos un breve recorrido por su vida y por el momento político, social y cultural en que vivió y que aportará luz suficiente para comprender su obra.

Kieslowski fue objeto de una crítica que se enfrentó a la hora de valorarle; calificado por unos como «cineasta presuntuoso» o «católico metafísico», y por otros como «buscador infatigable de recursos expresivos» y «director genial y gran maestro del cine europeo». Sea como fuere, está claro que nos encontramos ante un hombre sensible y creativo, honesto y defensor del individuo, comprometido socialmente y a la vez tolerante, mitad poeta y mitad filósofo. Su cine es rico y sugerente en planteamientos, de gran fuerza dramática, heredero de Bergman y Tarkovski, y merecedor por ello del estudio pormenorizado que aquí se ofrece.

Esa tarea da origen a este libro, donde nos centraremos en los temas de la libertad y el amor, a través de casi toda su obra de ficción. Sin embargo, resulta evidente la dificultad para separar estos temas de otros como la ética y la sociedad, la conciencia y el sentido de la vida, la muerte y la soledad, Dios y el alma, la ley humana y la política: todos se implican y entremezclan –como las películas de sus series– hasta confundirse, de forma que el objetivo de mostrar su pensamiento global nos ha llevado a incluir un capítulo específico a tal efecto.

En el capítulo de su vida, se aprovecha cada una de las etapas de que va recorriendo para mostrar su evolución temática y estética, que lo es a la vez personal, hasta su maduración cinematográfica en *Tres Colores.* De esta forma, cuando se estudie en detalle su producción posterior a *Decálogo* se podrá apreciar, por ejemplo, cómo ese germen de escepticismo se ha ido fraguando lentamente y tras unas experiencias que lo explican en su raíz. De la misma manera, cuando nos centremos en sus obras más maduras y cuidadas –*Decálogo, La doble vida de Verónica* o *Tres Colores*– podremos analizar mejor su pensamiento, y ponerlo al servicio de un lector que puede haber visto más fácilmente esas películas; si no fuese así o para refrescar las historias recogidas hemos desarrollado parte del argumento, pero no de una manera sinóptica, sino al hilo de los distintos aspectos; por ello, a veces la historia puede haber quedado desordenada, al estar supeditado el orden lógico al temático.

A la vez, para permitir una mejor comprensión de lo expuesto, hemos alterado el orden cronológico de su producción. De esta forma, tanto el capítulo sobre la libertad como el del amor comienzan con el estudio de *Tres Colores,* dado que en *Azul* y en *Rojo* se abordan de manera más directa estas cuestiones; una vez analizadas en profundidad y extensión, se completa su visión con *Decálogo* y con *La doble vida de Verónica,* ya según el orden de filmación. Como es natural, se han procurado evitar las repeticiones en el comentario de escenas, ideas o recursos estéticos, aunque a veces el deseo de dar claridad e integridad al texto ha obligado a volver a incidir en algunas circunstancias. Por otra parte, al lector que quiera conocer cada película de manera aislada e independiente se le recomienda que lea la parte correspondiente de los distintos capítulos, pues así cada filme quedará completado no sólo temáticamente sino también desde el punto de vista estético.

Finalmente abordamos su estética en un capítulo específico, aunque haya sido tratada de manera armónica al estudiar cada película. Su finalidad no es otra que sintetizar algunas de las características de un lenguaje puesto al servicio del pensamiento que quería transmitir, o la justificación de su empleo: por ello, no se repetirán las explicaciones sobre las escenas o metáforas, ni se volverá a describir el sentido de los movimientos de cámara o de la fotografía, o el significado de unos fundidos, por ejemplo.

Para facilitar el interés del lector se recogen al final los habituales apartados de filmografía y bibliografía, no pretendiendo agotar esta última pero sí facilitar los principales documentos escritos y gráficos que puedan servir para un estudio de la obra de Kieslowski.

El enfoque del libro está en la línea del propio modo de trabajar de Kieslowski: se ha adoptado un enfoque reflexivo sobre el hombre y el mundo –aunque sin llegar a profundidades filosóficas–, apoyado a la vez en el estudio de las circunstancias históricas que condicionaron al director; también se ha procurado reflejar el aire poético que le caracterizaba. Y todo ello partiendo del propio documento fílmico, base para un análisis semiótico, útil aunque no por ello exclusivo.

* * *

Cuando en alguna entrevista o rueda de prensa se invitaba a Kieslowski a analizar su labor cinematográfica, el cineasta rechazaba siempre el calificativo de *artista* y se definía más bien como un *artesano*. La razón aducida era que el artista siempre encontraba respuestas, y que él sólo pretendía compartir sus dudas con el espectador. En torno a ésta y otras cuestiones, tanto su persona como su obra han sido objeto de análisis variados y antagónicos; pero ya sea artista o artesano, católico o ateo, socialista o individualista, director cerebral o sensual, lo que resulta incuestionable es que se trata de un hombre y un autor complejo, contradictorio, rico en espíritu e ideas, nunca esquemático o simplificador, y que por eso merece la atención del buen aficionado y estudioso del cine, y también la de quien mira la vida con la responsabilidad con que, pienso, debe ser vivida.

Estamos ante alguien que no se conformó con entretener al espectador, sino que buscó transmitirle sus inquietudes, sus anhelos y sus dudas, a la vez que le empujaba a la reflexión, a asumir su vida y decisiones con la voluntad de construir un mundo más solidario y responsable. Apostó por la vida y por el hombre individual, consciente de su riqueza interior y de su *no sumisión* frente a ideologías o pensamientos absolutos y totalizantes que pretendían agotar la verdad y resolver todas las cuestiones morales; más bien, defendió la primacía de la conciencia individual, el misterio de la vida y la necesidad de un amor profundo para no ser arrastrado por una sociedad que se encaminaba hacia el individualismo y el consumismo capitalista, una vez superado el materialismo marxista.

A lo largo de su vida cinematográfica buscó aproximarse a la realidad con el mayor de los respetos, sin deformarla ni manipularla: primero lo intentó por medio del documental, tarea que acabó abandonando al implicar y perjudicar a los protagonistas entrevistados; el docudrama tampoco le sirvió, al ver cómo la dramaturgia de la realidad se transformaba fácilmente y perdía la veracidad requerida; por último, la ficción le permitió penetrar mejor en el alma del hombre y colocar al espectador en situaciones universales, por las que cualquiera podía pasar en su vida, para así ayudarle a reflexionar. Con ello, Kieslowski esperaba lograr su objetivo de dialogar con cada espectador: no decirle lo que tenía que hacer por medio de mensajes ni esquemas *a priori*, sino plantearle preguntas sobre la vida para después dejar lugar al silencio interior.

Ciertamente, la vida y el modelo de hombre que nos presenta Kieslowski están expuestos y condicionados por circunstancias coyunturales de posguerra, de su Polonia natal y del fin de siglo. Pero también pueden ser consideradas pautas válidas para cualquier tiempo y lugar, pues nos habla de unas inquietudes de libertad o amor presentes en la misma naturaleza humana. Al surgir esos interrogantes y esos deseos de amor y felicidad de lo más profundo del hombre, entiende que también en su interior debe buscar la solución y la respuesta que colme sus ansias de verdad y de belleza: cree en el hombre y en sus posibilidades, pero se escandaliza de la sociedad que lo anula y lo confunde, adormilando su conciencia y ofreciéndole sucedáneos tecnológicos, placeres instantáneos y fáciles, o soluciones absolutas e indiscutidas, ya se apoyen en la ciencia, en ideologías o en religiones incuestionables. Kieslowski es sincero y honesto, por ejemplo, cuando rechaza cualquier planteamiento religioso qúe le resuelva su problemática vital, pues duda de todo y no quiere aferrarse a ninguna certeza o verdad inamovible: vive atenazado por la inquietud permanente de un espíritu sensible e inconformista; estamos ante alguien que busca en la tierra lo que no puede encontrar, alguien que conoce al hombre y sus limitaciones, pero que no acaba de quererlo como es, y que únicamente alcanza una resignación no exenta de cierto pesimismo, escepticismo e insatisfacción. Como Camus, busca y espera alcanzar la paz interior, pero a diferencia de aquél deja un lugar para la esperanza y para la moral, aunque ésta tenga que venir de la firme y propia convicción interior y no de fuera.

Es una vida expuesta a los vaivenes interiores que el amor provoca, y también a los exteriores que acaecen con la convivencia humana y con las fuerzas ingobernables de la Naturaleza. El azar sería el resultado de esa confluencia de acontecimientos en cada ser individual, con una suerte de interacciones que se resolverían sin reglas fijas –en un clima de respetuoso misterio– y que conformarían el destino. Pero lo importante en su cine no es tanto el azar o el destino como la capacidad de cada hombre para aprovechar las oportunidades que la vida le presenta, y salir así enriquecido como persona al vivir su libertad; en este sentido, el cine le ofrecía –a diferencia de la vida– la posibilidad de repetir situaciones en las que sus protagonistas aprendían a conducirse, de manera que pudiesen servir de pauta al espectador.

Por otra parte, la libertad se le presenta como un elemento que configura un pensamiento lleno de perplejidad y contradicciones, pues lleva al individuo a una continua lucha interior entre vivir la propia autonomía al margen de las circunstancias o implicarse en la realidad para cambiarla desde dentro. Es la libertad individual como algo previo a la razón política, necesaria para salvar la dignidad de la persona: algo contrario a la violencia social que late en todos los mecanismos del poder, y también algo que precisa de la superación de temores y miedos, que se sustenta en el propio conocimiento y en un amor que lleve a abrirse a las realidades ajenas, en una comunicación personal y donde quede lugar para el perdón y la solidaridad.

Kieslowski cree profundamente en el hombre, y que en su interior podemos encontrar un cierto sentido de trascendencia, además de un fundamento de la ética individual y política, articulada en torno a la propia conciencia: no recurre a un Dios externo para explicarlo todo, sino a aquella realidad divina que intuye o vislumbra en lo profundo del alma; es algo que descubre gracias a una sensibilidad que le permite entender y paladear esas realidades espirituales inexplicables y misteriosas, y entrar así en relación con otros seres por medio del amor. Su religiosidad no es confesional, pero sí natural y sincera, honesta e intuitiva, personal e interior, alejada de formulaciones y manifestaciones externas, no reglada ni impuesta, a la vez que se contagia de cierta dosis de ingenuidad, como su misma vida. El amor se nos ofrece como la única realidad redentora y merecedora de consideración, algo que por otra parte se configura con el propio sacrificio, la aceptación de la realidad cotidiana y la apertura hacia los demás. Aunque Kieslowski no da una receta para la vida y los finales de sus películas son abiertos y ambiguos, el director anima a encontrar el sentido de la vida en una órbita espiritual –en el sentido más genérico de la expresión–, y no en el mundo material.

Para hacer un cine eminentemente discursivo –algunos lo han calificado de metafísico– se servirá de un lenguaje de claro carácter simbólico, con planos de hondo significado metafórico y donde concede una importancia capital a la fotografía y al sonido. Los primeros planos, los silencios y las miradas hablarán de unas problemáticas interiores. Por ello pedía a actores y técnicos su plena implicación en el proyecto. La estudiada planificación en el rodaje y un montaje al servicio de la idea que quería trasmitir completan una estética en que nada es gratuito, y donde cada recurso narrativo responde a una concepción global e integradora. De esta manera, su cine desarrolla una serie de estrategias formales que tienen por fin revelar la trastienda de lo real para transformarnos.

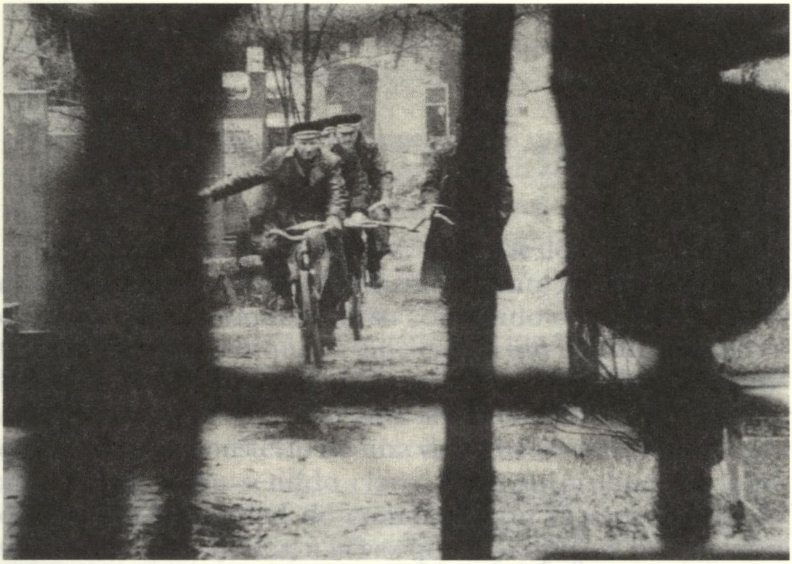
En definitiva, Krzysztof Kieslowski encierra en su cine toda una mentalidad e inquietud propias del final de milenio que mira directamente al hombre, afrontando las preguntas fundamentales de siempre, e invitándole a sacar unas reflexiones personales que le conduzcan en la vida; pero es consciente de que la libertad y el amor han de darse primero en su interior, y de que la llave está en la propia conciencia.

* * *

Sólo me queda desear al lector que estas páginas vayan acompañadas de la necesaria visión de las películas y de la personal reflexión de cada cada uno, algo que Kieslowski buscaba por encima de todo.

1

Coordenadas del mundo kieslowskiano



El refrán.

> *«Mi vida puede resumirse en tres palabras:*
> *buscar, preguntar y dudar»*
> Eduardo Chillida

Azul, Blanco, Rojo

Kieslowski en busca
de la libertad y el amor

Al abordar la obra de Krzysztof Kieslowski, enseguida queda patente que nos encontramos ante un director especial, tanto por la riqueza de su contenido como por su estética. Se puede decir que su cine es el fruto natural, sincero y honesto de una necesidad personal de comunicar su mundo interior, su perplejidad ante la condición humana, su inquietud ante el misterio de una vida que se escapa sin llegar a encontrarle un sentido claro. Toda su producción obedece a esa necesidad de contactar con el espectador, de transmitirle sus dudas, a la vez que le empuja a la reflexión personal y a que se plantee unas preguntas para las que él mismo no encontraba respuestas. No es, por tanto, un cine comercial o industrial que mire a la taquilla, sino más bien un *cine de autor* al que dota de un sustrato metafísico con el que indaga en la naturaleza humana.

Como consecuencia, para su mejor comprensión debemos atender a su propia experiencia vital, con unas circunstancias que fueron marcando su carácter y que nos dan luz sobre planteamientos que emergen con fuerza en su cinematografía. Por otro lado, es evidente que nos será de gran ayuda para entender su obra con cierta profundidad el acercarnos a la cultura y la historia reciente de Polonia. Nos encontramos ante un cine que supone una invitación a comprender el espíritu de toda una serie de hombres de sensibilidad intelectual y artística que vivieron con horror una guerra –y lo que es peor, la posguerra–, que les empujo hacia posturas de corte existencialista, o al menos con un marcado sentido pesimista del hombre; entre éstos se encuentra el francés Albert Camus, de cuya obra se alimentó en gran medida Kieslowski.

A) UNA VIDA: DE LA INGENUIDAD AL ESCEPTICISMO

Una juventud expuesta al viento del azar

En este capítulo no se pretende desarrollar una biografía pormenorizada del director, sino más bien hacer un recorrido fugaz por los principales hitos de su caminar por la vida que nos ayuden a entender su cine, con sus inquietudes y sus constantes, y descubrir así cómo las imágenes de sus películas no son otra cosa que la huella impresa por un periodo difícil en un espíritu sensible e inquieto como el suyo. Esa progresión en el tiempo nos permitirá, a su vez, analizar brevemente sus películas, con la introducción de

Infancia junto a su hermana.

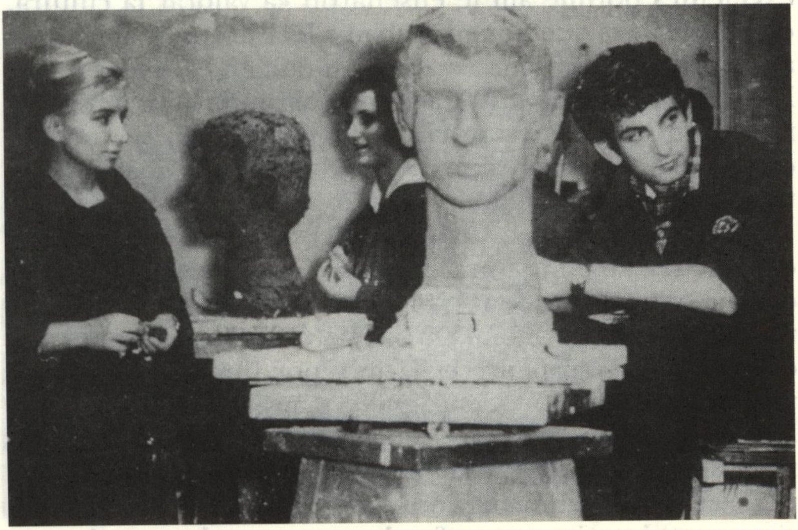
elementos estéticos e ideas que irá desarrollando con el tiempo, y asomarnos a un espíritu en busca de la verdad.

Nacido en Varsovia el 27 de junio de 1941, su infancia transcurrió entre continuos traslados de domicilio debido a la tuberculosis que padecía su padre, con largos y frecuentes periodos en diversos pueblecitos que disponían en sus alrededores de los llamados *preventoria*: sanatorios gratuitos para niños con riesgo de contagio de tuberculosis, para hijos de familias menos acomodadas, en medio de la montaña. Realmente Kieslowski no la padeció, pero la cautela ante la enfermedad de su padre aconsejó esa medida para él y su hermana.

En Sokolowsko, uno de esos pueblos, descubre por primera vez el espectáculo del cine itinerante, pero entonces su ilusión es ser bombero, por lo que deja los estudios e ingresa en la Escuela dispuesto a aprender dicho oficio. Poco le duró, sin embargo, el capricho, y aunque volvió a coger unos libros que no se le daban nada bien, pronto los abandonó por segunda vez; con dieciseis años, sus padres deciden inscribirle en la Escuela Superior de Técnicas Teatrales de Varsovia, donde la presidencia de su tío le ahorraba el pago de la mensualidad. Los recuerdos de esta Escuela serán excelentes porque allí le enseñaron «a valorar la cultura, con profesores que nos animaban a leer libros, ir al teatro y al cine, aún cuando no estaba de moda en ese momento». Ese gusto por la lectura le acompañará toda la vida, y se reflejará en su producción cinematográfica y en su concepción del cine como vehículo para transmitir unas ideas y una cultura al espectador.

En esos años fallece su padre y, como es lógico, este precoz encuentro con la muerte dejará una profunda huella en su personalidad y en su producción: el ejemplo más claro lo encontramos en *La radiografía* (1974), un intento por comprender a su padre enfermo, por filmar la muerte y por mostrar una conciencia que procuraba huir de esa realidad repulsiva a la razón, acogiéndose a la pueril e ingenua esperanza de la salvación. Pero la vida continúa, y obtiene la diplomatura en pintura escenográfica, a la vez que nace en su interior un profundo amor por el teatro de vanguardia. Decide convertirse en director teatral y comienza a trabajar desde abajo, como encargado de guardarropía y vestuario. Esta primera experiencia laboral también tendrá su reflejo en una película, *El personal* (1975), alusión a los conflictos que presenció entre los artistas y los técnicos del teatro, y donde también juega con la metáfora del teatro como espejo de la vida para hablar de la oposición entre la realidad y la utopía necesaria. En ella Kieslowski bucea en sus recuerdos, apoyándose en una base documental, para sacar a la luz las contradicciones de la realidad que vivió en esos años, a la vez que experimenta con una estética que introduce un final en suspensión, que se aleja de la mentira que él consideraba asociada frecuentemente a la ficción.

En ese momento, la intención del joven Kieslowski es acceder a los cursos superiores de dirección teatral, estudios para los que se exige una licenciatura. Ingresa en la Escuela de Cine de Lodz, sin saber entonces que ésta sería la senda que recorrerá en su vida, y no la del teatro: es una jugada del azar que le conduce a una encrucijada en que tendrá que decidir y que determinará su futuro, algo que se convertirá en una constante para sus personajes. Sin embargo,



En la Escuela de Arte.

la admisión en la Escuela de Lodz no fue tarea fácil, y por dos años vio cómo se le cerraban las puertas. Al contar su segundo intento fallido, el propio Kieslowski cuenta en sus Memorias cómo reaccionó ante el comentario de su madre, que buscaba consolarle y le dijo: «Mira, puede ser que simplemente no hayas sido hecho para esto», para continuar recordando que «no sé si estaba llorando o era la lluvia, pero sentí tanta pena de que estuviera triste, que decidí que entraría en esa Escuela como fuera. Les demostraría que sí estaba hecho para eso, simplemente porque ella estaba triste» (Stok, 1993, p. 2). Ya en esos primeros momentos se vislumbra un carácter orgulloso y terco, y sobre todo sensible, que comenzaba a determinar sus derroteros vitales y profesionales. Más adelante veremos cómo esa misma circunstancia tendrá su reflejo en *Decálogo 4*, cuando Anka visita a una oftalmóloga cuya hija no ha sido aceptada en la Escuela de teatro.

Mientras tanto, se veía obligado a escribir poesía para el Departamento de Cultura de Zolibòrz –un barrio de Varsovia–, o a dar clases de Historia del Arte en la Escuela de Diseño de la Universidad, para poder mantenerse.

El rechazo al ejército y a cualquier género de violencia le llevan a continuación a hacer lo imposible por librarse del servicio militar: adelgaza veinte kilos y se hace pasar por esquizofrénico y abúlico para conseguir su objetivo. Liberado de esa onerosa obligación, realiza un tercer intento, que será el definitivo, para ingresar en la Escuela de Cine de Lodz, no sin cierta perplejidad, pues la prueba definitiva consistió en una curiosa pregunta que obtuvo la respuesta propia de un muchacho que él mismo calificaba de *naïf* e ingenuo: «Me preguntaron: "¿Cuáles son los medios de comunicación de masas?" Y yo respondí: "El tranvía, el autobús, el tren y... el avión". Dije lo del avión después de pensarlo un poco. Estaba absolutamente convencido de que ésa era la respuesta correcta, mientras que ellos debieron pensar con toda probabilidad que la pregunta era tan estúpida que yo había querido responder sarcástica y no seriamente, ya que era un insulto para mi nivel cultural» (Stok, 1993, p. 31).

Esa inocencia será una de las notas dominantes de una personalidad que ya se manifiesta llena de perplejidades, sensible y honesta, proclive a la compasión y al respeto por los demás, pero a la vez escrupulosa e insegura, complicada y obsesiva, pesimista y reflexiva, y siempre buscadora de la verdad y desconfiada ante quienes se la ofrecían con certezas. Anécdota ilustrativa de esa hipersensibilidad y honestidad es la que contaba su amigo Krzysztof Zanussi –durante la 47.ª SEMINCI–, recordando cómo Kieslowski, dando las prácticas de la Escuela de Cine, perdió la paciencia ante la torpeza de un alumno y le golpeó instintivamente; al poco tiempo, acuciado por una conciencia delicada y un tanto escrupulosa ante lo injusto de su comportamiento, le pidió disculpas y se ofreció a pagarle el resto de sus estudios, en un intento de reparar el daño cometido. Con el tiempo, sin embargo, Kieslowski emprenderá un recorrido hasta el escepticismo, partiendo de una inicial ingenuidad que le hará sufrir y madurar interiormente conforme se abra camino en la vida.

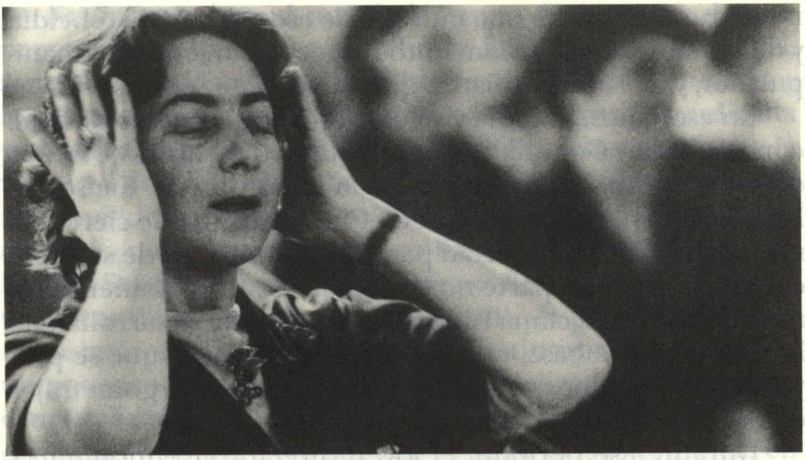
En 1965, se incorpora a la Escuela de Lodz, que vive un clima intelectual y creativo de gran riqueza, con el carismático Kazimierz Karabasz como impulsor de un *documental social*, y siempre crítico con el régimen en el poder. En su círculo entra el joven Kieslowski, que pronto realiza sus primeros ejercicios de filmación, en los que ya se anuncia su estilo posterior: *El tranvía*, *La oficina* y *El concierto de los deseos* son cortometrajes en que aborda la realidad desde una óptica poética y surrealista, buscando reflejar el interior de sus personajes más que los sucesos argumentales. Su convencimiento de que el relato es insuficiente para llegar al núcleo de las historias le empujará a optar por el documental y abandonar la ficción, ya desde el tercer año de la Escuela. En ese primer momento prefiere llegar a la realidad de una manera deductiva, a partir de la propia vida real recogida objetivamente y contando después con la interpretación subjetiva que el espectador pueda hacer. En el fondo, es una actitud de rechazo y repulsa ante la cultura de propaganda que veía a su alrededor, y con la que el poder dominante imponía unas tesis ideológicas, sirviéndose de la ficción según su interés; estamos ante una muestra de ese espíritu de rebeldía y de su tendencia al aislamiento respecto a un entorno manipulador, y de la desconfianza que surgía ante la injusticia.

En esos años, Polonia vive un periodo de *deshielo cultural*, con Wladislaw Gomulka en la secretaría del Partido Unificado Obrero Polaco, en sintonía con la política de Kruschev. De ello se beneficia la Escuela de Cine, que goza de cierto clima de autonomía y libertad para elegir los temas de sus películas, que por otra parte no tenían que ser forzosamente comerciales. Es este clima Kieslowski comenzó a desarrollar, de la mano de Karabasz, un cine de carácter social que se proyectaba en los cines como complemento a los largometrajes de ficción.

Durante ese periodo, el joven director vive momentos de desconcierto y agitación al ver cómo se desata una purga de intelectuales judíos promovida por el general Moczar, ministro de Defensa y responsable de los servicios secretos: en medio de revueltas estudiantiles en las que participa, en 1968 asiste impávido al desmantelamiento del profesorado judío de la Escuela, a su sustitución por otros calificados de *vanguardistas* y partidarios del *cine experimental*, y a la supresión de los grupos autónomos de producción cinematográfica. En esta operación política, Kieslowski descubre la instrumentalización por parte del poder de los grupos más extremistas del movimiento estudiantil, con lo que su desconfianza sigue aumentando.

Un espíritu sensible a la realidad social:
el documental y el docudrama

En 1968 –en su último año de estudiante– Kieslowski había comenzado ya a trabajar como profesional para la WFD (Witwornia Filmow Dokumentalnych), productora de películas documentales al servicio y bajo el control del Estado. Su relación con la WFD hasta 1974 conservará un claro carácter social, ya desde *La fotografía*, su primer documental para la televisión polaca, o con su trabajo de licenciatura *La ciudad de Lodz* –inspirado en *À propos de Nice*, de Jean Vigo–, acerca de



La ciudad de Lodz.

un proletariado polaco visto con simpatía y cierto grado de poesía, con juegos y bailes que hablan de la alegría de vivir.

Casado en 1968 con Marysia –con quien tendrá una hija, Marta, que se convertirá en fuente de inspiración para algunas de sus películas, preocupado por la relación entre padres e hijos–, y en medio de dificultades económicas, se encarga de varios anuncios publicitarios –que se han perdido– para una cooperativa, y de una película de temática militar (*Fui soldado*) para la productora Czolowka. Dos años después acepta el cargo de ayudante de dirección en la WFD, y rueda *La fábrica*, con un argumento eminentemente político al criticar implícitamente a una burocracia que mantiene la industria metalúrgica obsoleta y que se niega a distribuir los beneficios entre los trabajadores.

Sus documentales de esta época tratan sobre un proletariado industrial, y en ellos se observa un distanciamiento de las tesis del Partido y también de las de la oposición que se va formando y que copia el modelo occidental: Kieslowski busca la verdad de la vida, y ninguna de las dos propuestas político-sociales le satisface, pues considera que pretenden lo mismo: el dominio y el control sobre el individuo, según sus propios intereses. De hecho, *Robotnicy '71*, documental de cincuenta minutos co-dirigido por varios cineastas sobre las huelgas de diciembre de 1970 en las canteras Lenin de Danzig (Gdansk), sufrió ya la acción de la censura, que la mutiló en su fase de montaje; además, la policía se incautó de unos rollos que supusieron para Kieslowski la etiqueta de *delator* al comprometer a alguno de los obreros manifestados; la película fue retirada del mercado, pero lo más grave fue la huella que dejó en el joven director, que desde entonces se distanció del poder político para derivar hacia un escepticismo que le acompañará toda la vida. Habrá otros sucesos semejantes que contribuyeron a esta postura de desconfianza del poder político: así sucedió durante su periodo como vicepresidente de la Asociación de Directores Polacos presidida por Wajda, puesto de carácter político que le obligaba a negociar y comprometerse en nombre de otras personas y que le reportó confusiones y enemistades; todos estos sucesos le llevaron a pensar que ese mundo de la política no era el suyo y que debía alejarse de esas cuestiones para centrarse en lo específicamente cinematográfico. Esta etapa de documentalismo social para la WFD concluye con dos trabajos sobre las minas de cobre de Lublin, y con *El refrán,* cortometraje lleno de ironía surrealista sobre la muerte y la vida, tratados como hechos que son reducidos por la burocracia a un mero dato estadístico.

Desde el inicio de la década de los setenta, Kieslowski busca la autonomía productiva, por lo que en 1972 entra a formar parte de la productora independiente Tor, dirigida por Krzysztof Zanussi. También procura una mayor exploración teórica de lo que debe ser la dramaturgia de la realidad, dando un giro hacia lo que se ha dado en llamar el *docudrama.* Las malas experiencias sufridas con *Robotnicy '71* le llevan entonces a recuperar el rostro de sus personajes, sus sentimientos y emociones, aproximándose a sus vidas y buscando la verdad personal, por lo que les invita a hablar de sí mismas. Son retratos en los que también se renueva el tratamiento formal, como un camino entre el documental y la ficción: por un lado recoge los acontecimientos de los propios protagonistas, y por otro el director le da su propio tratamiento ético y estético, reconstruyendo esos rostros con toda la honestidad de que es capaz.

El refrán.

En esta experimentación en busca de la verdad de la realidad vemos a un Kieslowski que poco a poco va alejándose del mundo exterior para centrarse en el interior del individuo, algo que culminará más adelante en su etapa metafísica: no le interesa ya lo que ocurre alrededor porque desconfía de ello, y por eso pasa a indagar en el sentido del vivir y en la búsqueda de la felicidad por parte del individuo concreto. Las primeras obras que responden a este esquema del docudrama son *El albañil*, parábola sobre la desilusión de un trabajador comunista que ve cómo se derrumba su utopía política al contaminarse con el modelo occidental, y en la que se puede ver también cierto escepticismo ante la ideología dominante en el país; y *El paso subterráneo*, primera película de ficción rodada con cámara al hombro, respetando la unidad de espacio y tiempo, y con una narrativa entrecortada de carácter muy vanguardista y en conexión con la *nouvelle vague*.

En 1974 hace *La radiografía*, homenaje a su padre en la que busca filmar la muerte y bucear en la conciencia del enfermo; y *El primer amor*, su polo opuesto, al abordar el momento del nacimiento de una nueva vida de una forma un tanto extrema: elimina el objetivo indiscreto de la cámara y durante un año rueda todo lo que parece significativo en la vida de dos adolescentes que esperan un hijo en medio de un ambiente social adverso, hasta sintetizarlo después en treinta minutos; con ello busca llegar a la realidad afectiva de la joven pareja sin matar la espontaneidad de la vida con la cámara, dejándoles ser ellos mismos, sin manipulaciones como director. El éxito en televisión le llevó a querer prolongarlo con un ambicioso proyecto, *Ewa-Ewunia,* donde se aprecia la sinceridad con que Kieslowski buscaba la verdad de la vida y llegar a lo más humano y profundo del individuo, pero donde también se percibe su idealismo y sentido teórico al querer llevar a cabo empresas del todo utópicas e irrealizables. Pretendía rodar la vida del bebé en tiempo real, algo que tuvo que abandonar cuando a los cuatro años se dio cuenta de que los padres habían empezado a traicionar el proyecto y actuaban como intérpretes, mientras él mismo había pasado involuntariamente a ser un director activo. En estas últimas películas se descubre claramente el amor de Kieslowski por la vida, ya sea en sus primeros o en los últimos momentos –como reflejo de su respeto por el hombre–, lo mismo que una especial sensibilidad ante el dolor y la privacidad de cada uno, temas que alientan una obra en defensa del individuo concreto frente al colectivo.

Una mirada al poder establecido

Como ya se ha dicho, *El personal* (1975) responde a unas vivencias del propio Kieslowski en su trabajo de ayudante de guardarropía del teatro. En esa película aborda las contradicciones de la vida y del teatro, como si éste fuese un mundo en que la ficción se hace realidad. Cinematográficamente supone un paso intermedio hacia la ficción, con un final abierto, una técnica de estimulación de los actores en su interpretación y la creación de un microcosmos cerrado y lógico; comienza a abandonar la inmediatez del registro de la entrevista para acercarse a la fuerza expresiva que tendrán sus imágenes más adelante.

En su siguiente obra, *Curriculum vitae*, docudrama encargado por el Partido Unificado Obrero Polaco, continúa con su peculiar aproximación a la realidad y filma la reunión de una célula local en la que se acusa a un miembro, reconstruyendo su vida a base de documentos falsificados. Encontramos aquí la delación y el juicio humano como ejercicios de bajeza y de soberbia de los hombres que se creen en posesión de una verdad –sobre los que más adelante volverá en *Rojo*– y la exposición de unas denuncias que dividieron al partido y sobre las que él no toma una postura definida.

En una línea semejante está *La calma* (1976), película retenida durante cuatro años por la censura al no plegarse Kieslowski a introducir las correcciones sugeridas en este filme sobre un hombre encarcelado por acogerse a un paro no autorizado; honestidad, actuación en conciencia, soledad e injusticia social y laboral son temas plenamente asumidos por Kieslowski en esta película, que busca reflejar lo que observa a su alrededor y calar en las profundidades de un hombre maltratado por su época.

La enfermedad, el dolor y la muerte vuelven en forma de documental con *El Hospital*, una visión humanitaria y positiva del equipo médico, en contraste con la carencia de condiciones técnicas e higiénicas. En su siguiente película, *La cicatriz* –que supone su entrada en el circuito comercial y un último intento de docudrama–, volverá a hablarnos de un hombre que busca el consenso y procura –como sucediera en *La calma*– una distensión imposible entre bandos enfrentados, para acabar siendo utilizado por el poder; ésta sería una de las películas que consideró un error, pues no la había hecho para contar nada específico, y en su opinión esa falta de querer decir algo hacía innecesaria su producción. De nuevo, en *El último* se aprecia un ataque al poder que cosifica y reduce al individuo a mero dato estadístico, uniformando y matando lo específico de cada uno en aras de un supuesto orden, y empujando a la prevaricación, al chantaje y a la búsqueda del poder. En todas las películas de este periodo encontramos personajes ingenuos y honestos, buenos y que buscan la verdad con fe en el progreso, pero que viven rodeados de un ambiente hostil y acaban desencantados de la realidad para retirarse a su parcela privada; en cierta medida, todos ellos encarnan algo de la vida de un Kieslowski que ya no cree en la justicia humana ni en la rectitud de las ideologías, y que vive ahogado por la burocracia.

Durante los siguientes años, Kieslowski realiza los últimos documentales para la WFD: *Yo no sé*, un crudo análisis sobre la corrupción y la delación del socialismo real; *El punto de vista de un vigilante nocturno*, crítica irónica a las ideologías que anulan al protagonista, y que retomará más adelante en *El Aficionado*; con la película *Siete mujeres de diferente edad* abunda en la soledad y en las dificultades de la vida al presentar las esperanzas, la realización y el olvido de cada una de las existencias de unas bailarinas que encarnan metafóricamente las distintas edades de la vida. En 1979 filma *Cabezas parlantes*, en la que basándose en más de cuatrocientas entrevistas concluye que la vida debe ser la única finalidad de la misma vida, tesis defendida por Kieslowski como camino para alcanzar la libertad y la felicidad. Por último,

Escena de *Siete mujeres de diferente edad.*

Una estación (1980) nos habla del paso del tiempo y de las situaciones que no dejan huella en la vida, con un ataque a la televisión como símbolo de una edad tecnológica que aleja al hombre del mundo real.

De la crítica a la metafísica

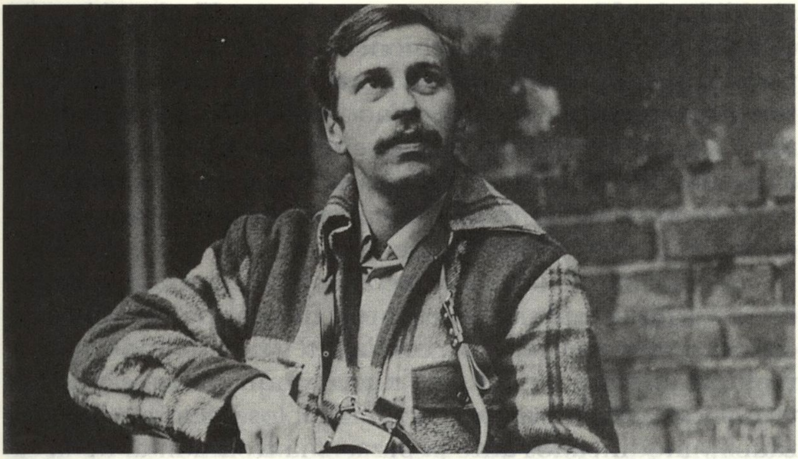
A finales de los años setenta Polonia vive unos momentos de convulsión y cambio, con una utopía socialista que camina hacia el naufragio, con una situación socio-económica que reclama una alternativa, y con un poder sindical que cobra protagonismo de la mano del movimiento *Solidaridad.* Poco a poco, este compromiso político se contagia entre los círculos intelectuales y artísticos, con lo que pierde interés el *cine de inquietud moral* –que Kieslowski y otros cineastas venían desarrollando–, más centrado en el individuo que en la acción social y política. En medio de la lucha entablada entre gobierno y oposición, el director polaco desconfía de ambas (ideologías acrisoladas según conveniencias particulares), y opta por mantener las distancias y dudar del modelo de sociedad que se le ofrece.

A estas alturas ya se ha conformado una personalidad que no acepta la imposición de un modo concreto de pensar o de vivir. No cree en un movimiento como *Solidaridad*, más preocupado por hacer política que por defender las condiciones laborales de quienes trabajan con él en la Asociación de Directores Polacos, por lo que pide la renuncia en el cargo. Y tampoco congenia con la Iglesia, sobre todo por experiencias particulares negativas que guardó en su intimidad con pudorosa discreción, pero también debido a ese carácter individualista enfrentado a cualquier indicación que viniese del exterior y que supusiese una coacción a su libertad de pensamiento y actuación. Es más bien una oposición a la institución que a la religiosidad que la sostiene; de hecho, en su producción se aprecia una cierta orientación trascendente de la vida, y la necesidad de que exista un Ser Supremo que dé sentido a la existencia, así como de unos valores sobre los que asentar la convivencia. Para Kieslowski, ese Dios estaría dentro del hombre, donde habría que buscar esa trascendencia y el sentido de la moralidad. Considera que «la fe es libertad (...) y la religión elimina esa posibilidad cuando dice al hombre: tienes que vivir así y asá, tienes que hacer esto o lo otro, tal día tienes que estar en la iglesia y tal otro no comerás carne. La fe no presupone nada de esto; en general no se dedica a la esfera de los deberes. La fe es tu propia relación, tu propia imagen de ese alguien a quien llamamos Dios y que existe en cada uno de nosotros. De otra forma no se podría explicar el sentido de nuestra vida. Acumular bienes, traer al mundo las siguientes generaciones para que ellas puedan acumular más bienes..., es demasiado poco para creer en algún sentido de la vida» (Stok, 1993, p. 35). Resulta evidente su religiosidad sincera, como también su divergencia con la postura de la Iglesia católica.

Una actitud semejante tiene ante cualquiera que quiera enseñarle algo o mostrarle una meta, porque «cada uno debe encontrarla él mismo. Tengo miedo de esa gente (los psicoanalistas, políticos o maestros) que dicen: no te mostramos el camino, te ayudamos a encontrarlo; conozco todos esos argumentos, y en la práctica sí te muestran el camino; conozco a muchísima gente que después se siente maravillosamente, pero también a bastantes que se sienten terriblemente; inclusive, esos mismos que se sienten hoy bien, mañana no lo estarán tanto» (Stok, 1993, p. 36). En sus palabras descubrimos a un hombre en permanente búsqueda, inconformista e indomable, independiente y solitario, crítico y susceptible, celoso de su intimidad y respetuoso con la de los demás, amigo de los matices y enemigo del éxito fácil. Una de sus mayores preocupaciones era poder decir lo que pensaba, sinceramente y con honestidad, acerca de las situaciones e instituciones; aunque al referirse a las personas siempre era particularmente cauto y comedido por miedo a ser injusto en sus valoraciones y causar algún perjuicio. Su hipersensibilidad y pudor para entrometerse en la vida ajena le llevó incluso a plantearse problemas éticos para rodar el sufrimiento de la gente, motivo por el que abandonó el documental.

En sus siguientes películas (*Aficionado, El azar* y *Sin fin*), coloca al hombre ante el precipicio y la incertidumbre del futuro. En *Aficionado* (1979) inicia una estética que busca la esencialidad y que se apoya en *flash-forward* premonitorios y en imágenes metafísicas que van más allá de lo puramente simbólico, que hablan de realidades que trascienden lo inmediato y parten de la experiencia del propio individuo, con lo que adoptan un carácter fenomenológico. Busca la conexión entre la dramaturgia del cine y la realidad, entre falsedad y verdad, con unos personajes que se interpretan a sí mismos –como en los docudramas– y un protagonista que es inventado, pero que pasa a ser el más real al dotar a sus reacciones de la imprevisibilidad de la vida. Versa sobre un joven padre que compra una cámara para grabar las primeras horas del bebé; la cámara acabará por convertirse en una obsesión patológica que mina su matrimonio, su trabajo y su propia vida. Trata el cine como máquina fagocitadora de la vida y de la realidad –con un final alegórico acerca del suicidio intelectual– pero también como manera de dar eternidad a la realidad filmada; se trata de un denso análisis sobre el sujeto que pasa a ser objeto de la cámara, y sobre la dramaturgia de la vida. Al mismo tiempo, constituye una memoria del propio Kieslowski en su labor como documentalista y sobre la política cultural polaca en relación al cine *amateur*. Será su primer gran éxito de crítica y público, y ganará el primer premio del Festival de Moscú.

En *El azar* (1981), Kieslowski busca romper la secuencia lógica temporal, con una narrativa impersonal e indirecta que adopta distintos puntos de vista, según sea el itinerario vital que elija su protagonista. El tema de las decisiones como modo de construir la vida y ejercer la libertad está presente en cada una de las tres alternativas que propone el director, y se ofrece no como algo contradictorio sino como posibles salidas coherentes para el mismo personaje, aunque se trate de vidas diametralmente opuestas: el joven voluntarioso Witek puede integrarse en el Partido, pasar a la oposición católica o recluirse en una vida dedicada al trabajo y a la familia; todas son posturas existenciales en torno a una causa, sea ésta la idea política, Dios o la vida familiar.



Filip Mosz (Jerzy Sthur) en *Aficionado.*

En cada una de ellas, el ingenuo Witek es imagen de lo vivido por el propio Kieslowski en sus relaciones con el Partido, con el mundo católico, con los amigos o con el amor, y deja traslucir su desconfianza creciente al sentirse traicionado por unos y otros. Podría decirse que en esta obra queda ya diseñado todo su pensamiento escéptico acerca del destino y de una vida que debe ser vivida en sí misma –de vuelta ya de amargas experiencias–, así como sobre el poder del amor para deshacer y poner en contradicción los propios valores y dar un carácter imprevisible a la vida. Queda también definida su postura ante las ideologías y el poder político, que roban al individuo –a Witek, en la película– su libertad anulando su dignidad y justificando la violencia social «por razón política», lo mismo que deja ver su perplejidad ante el dilema de vivir su propia autonomía o mantenerse en la realidad para cambiarla desde dentro. Esta actitud abiertamente crítica con el poder político hizo que se prohibiera su proyección hasta 1987.

En 1981 llegará un nuevo ataque al régimen comunista con un proyecto para la televisión, *Una corta jornada de trabajo,* que recoge los acontecimientos de la reciente historia polaca en clave periodística. Finalmente no pudo llevarse a cabo por dificultades con la censura, con lo que Kieslowski se vio obligado a volver a hacer guiones y documentales en clave política para el Estado y poder así sobrevivir. Uno de ellos fue sorprendentemente aprobado por el Ministerio de Cultura, con lo que enseguida buscó el asesoramiento de un abogado que estudiase su viabilidad: ese abogado era Krzysztof Piesiewicz, figura fundamental en adelante al convertirse en su mejor amigo y en su guionista.

Aprovechando la experiencia de Piesiewicz como abogado laboralista, ambos comenzaron filmando procesos judiciales en plena ley marcial, con la intención de capturar esa realidad intolerante; pero de nuevo verán cómo ésta se desvirtúa y se adapta pronto a la imagen: los juicios eran suavizados y modificados ante la presencia testimonial de la cámara, con lo que se perdía la intención de la película. En este momento, Kieslowski decide abandonar definitivamente el documental, que ha dejado de ser útil para reflejar adecuadamente la realidad, y traslada su espíritu a la ficción con *Sin fin* (1984). Esta película significa también su decisión de mirar hacia dentro de sí mismo, hacia los sentimientos y emociones que se dan en el interior del individuo, y alejarse así del mundo exterior filmado. Es el comienzo de su «etapa metafísica».

En *Sin fin*, Piesiewicz y Kieslowski –apoyados por la música de un Zbigniew Preisner que será el tercer pilar de un proyecto que ahora se inicia– buscan reflejar el estado traumático de la Polonia de Jaruzelski, que vive en medio de una libertad vigilada, con unos personajes que sufren esas humillaciones como una verdadera muerte interior. Su protagonista es un abogado, Zyro, un ser ausente porque muere en el mismo inicio de la película, aunque esto le permita seguir de alguna manera presente, juzgar los hechos y condicionar la actuación de su joven viuda, Ursula, y del trabajador al que defendía, procesado por una huelga no autorizada. El vacío y miseria moral mostrados hablan de la vulnerabilidad del individuo y la renuncia a la supervivencia como única forma de recuperar la dignidad –aspecto en el que se aprecia el influjo del Camus de *Los justos*, a la vez que se distancia del intento imposible del protagonista de *El azar* por determinar personalmente lo que uno quiere ser. El mundo de la comunicación entre los espíritus –más presente en *La doble vida de Verónica*–, la libertad interior y la renuncia al amor como modo de sublimarlo –asuntos que retomará en *Azul*–, y las distintas posturas éticas ante la injusticia política –desde el oportunismo acomodaticio hasta la firmeza en las convicciones– son temas en los que incide la película. Además, su estructura narrativa en espiral, su final ambiguo lleno de irrealidad, y una estética en negro plena de significación en torno a la soledad y a la muerte se constituyen en señas de identidad de un estilo en pleno proceso de maduración. Ni al Partido, ni a la oposición, ni a la Iglesia gustó el enfoque dado a las distintas problemáticas, con lo que el escepticismo de Kieslowski alcanza un punto de no retorno, decidiendo dar un giro definitivo hacia la condición humana en abstracto y alejarse de la política de su Polonia.

No es nuevo el desencanto y el sufrimiento de Kieslowski, que ve cómo cualquiera se erige en poseedor de la verdad, en juez de los demás, en señor de sus destinos. Sufre el silencio y la traición de los amigos, el rechazo y la incomprensión de quienes buscan manejarlo y servirse de su cine, y ese dolor lo guarda dentro de sí sin exteriorizarlo en declaraciones ni protestas. En medio de serias dificultades económicas para vivir, comienza a dar conferencias en el extranjero que le aporten unos ingresos con los que seguir trabajando.

Cuestionando la vida y la modernidad

En esta nueva dinámica existencial, Kieslowski proyecta hacer una película que partiría de la oposición a la pena de muerte, a la que considera como el «asesinato de un homicida por parte del Estado». A partir de esa idea, será Piesiewicz quien le sugiera e insista para que ruede una aproximación a los diez preceptos morales del Antiguo Testamento, y así comprobar su vigencia en el mundo contemporáneo. Según el estudio de Humberto Macías, Kieslowski habría buscado la formulación original del Decálogo dado a Moisés como guía para conservar una vida y una libertad que ya ha-

Pawel (Wojciech Klata) y su tía Irene (Maja Komorowska) en *Decálogo 1*.

bían sido otorgadas por Yavhé al pueblo elegido; de manera análoga, el director polaco buscaría ahora plantear a su pueblo unos valores universales que le sirviesen de pauta para la reflexión moral, que le ayudasen a conducirse en unos tiempos de desesperanza, mientras atravesaban un nuevo desierto sin libertad (Macías, 1996).

Después de rechazar inicialmente la propuesta por la dificultad que veía para filmarlo, tras un viaje por Europa dando conferencias acaba por reconocer la conveniencia de intentarlo: Kieslowski percibe que por las calles de Occidente, en medio de un clima de libertad política, también «reinaba la inseguridad, no sólo en lo político sino en la vida cotidiana, común y corriente. Bajo las sonrisas amables había indiferencia hacia los demás. Me sobrecogía la impresión de que la gente ya no sabía bien para qué vivía. Esto me llevó a pensar que Piesiewicz tenía razón y que, aunque se tratara de una idea difícil, había que filmar el Decálogo» (Stok, 1993, p. 143). En esos momentos ha sustituido a Zanussi al frente de la productora Tor, con lo que ve la posibilidad de escribirlo como una serie de diez capítulos para la televisión: cada uno de ellos sería encargado a un director debutante mientras que él se quedaría con el quinto, con lo que así podría llevar a cabo su vieja idea en torno al homicidio.

En los siguientes dieciocho meses escribirá un guión completo de la serie, del que poco a poco se irá enamorando y en el que retratará las contradicciones del hombre moderno. En 1986, mientras el proyecto está bloqueado en las oficinas de la censura, Kieslowski comienza a plantearse asumir la dirección de todo el *Decálogo*, y que sean los fotógrafos los que cambien en cada capítulo. Para costearlo se ve obligado a pedir un permiso para desarrollar el guión de los capítulos 5 y 6 en forma de película cinematográfica, e invertir el beneficio en el proyecto televisivo: el resultado serán *No matarás* (1988) y *No amarás* (1989), películas que introducen ligeras variaciones respecto a la versión preparada para *Decálogo*. El periodo de 1984 a 1989 es, pues, de intenso trabajo para llevar a buen puerto doce películas, a la vez que observa cómo sus anteriores filmes –*El azar* y *Sin fin*– no acaban de ver la luz en las salas.

Inspirada en un cuadro polaco del siglo XIV en que se representan las Tablas de la Ley, con *Decálogo* Piesiewicz pretende contar diez historias de la vida cotidiana, con personas que pasan a plantearse el sentido de su vida al encontrarse en situaciones dramáticas[1]. Cada capítulo aborda una cuestión existencial, tomando como excusa y partiendo de una vaga referencia a los Mandamientos del Decálogo mosaico, tomados en la versión recogida en el Génesis. Para tal cometido, Kieslowski y Piesiewicz habían pensado inicialmente que la cámara escogiera al protagonista de cada capítulo por azar, entre los muchos espectadores de un estadio abarrotado; luego consideraron que sería mejor elegirlo entre la muchedumbre de transeúntes que vagaba por la calle; y finalmente acabaron decantándose por el vecindario de un gran edificio en un barrio nuevo de Varsovia, edificado «como uno de esos palomares formados por bloques de mil ventanas idénticas», donde unos y otros coincidirían en las escaleras, y entre los que surgirían relaciones que armarían las distintas tramas de los capítulos. En un primer momento el final previsto sería la explosión del edificio, a modo de Juicio Universal, como ya hiciera con el avión que explota en *El azar*, pero después de reflexionar prefirieron dejarlo en suspenso al considerar que esto reflejaba mejor lo que es la vida, sin un punto final.

---

[1] Al tratar los capítulos de la libertad y el amor se hablará extensamente de las reflexiones y recursos estéticos desarrollados en esta serie, al igual que de *La doble vida de Verónica* y *Tres colores*, motivo por el que ahora apenas se esbozan.

A la vez que en 1988 se estrenaba en Polonia *No matarás*, Kieslowski lleva a cabo el primer trabajo fuera de las fronteras nacionales. Se trata del cortometraje *Siete días de la semana*, parte de la película colectiva holandesa *City Life*. En él ilustra la vida en Varsovia sirviéndose, con una forma seudodocumental, de seis tipos sociales diferentes que desarrollan sus trabajos durante los días laborales para coincidir el domingo en la misma comida, como si formasen parte de una única familia.

Sin embargo, no fue Holanda quien le acogió artísticamente, sino Francia, país que supo reconocer su autoría y la riqueza cultural que encerraba. Tras obtener el Premio Especial del Jurado de Cannes en 1988 por *No matarás*, y con él un prestigio más allá de su Polonia natal, Kieslowski entra en relación con el productor Leonardo de la Fuente; éste compra los derechos de sus últimas películas (*Aficionado*, *El azar* y *Sin fin*) y le encarga en 1990 una que iba a titularse *La muchacha del coro* y que finalmente se llamó *La doble vida de Verónica* –para evitar las connotaciones católico-polacas que el primero tenía. En ella se quería hablar de la vida después de la muerte, aunque la historia acabó desviándose hacia una subtrama del capítulo 9 de *Decálogo* que apenas había quedado esbozada: la de una cantante de ópera, enferma del corazón, que se desdobla en la vida paralela de dos mujeres, para así hablar de la vida espiritual, de los presentimientos y de la ayuda solidaria e inconsciente que se prestan. Con más recursos financieros y técnicos, Kieslowski busca para este filme a unos actores idóneos que sepan encarnar una vida de sentimientos y sensaciones interiores, y los encuentra en Iréne Jacob y en Philip Volter tras la imposibilidad de hacerse con los servicios de Andie McDowell y Nanni Moretti.

A Kieslowski nunca le gustaron los festivales, las entrevistas, el éxito o el dinero, pues su modo de vida era más bien sobrio, y le costaba aguantar la presión de un ambiente que consideraba vacío, a la vez que le importunaba la simplicidad de algunas preguntas. Sin embargo, la necesidad de obtener apoyo financiero para nuevas películas provocó que, durante su estancia en Cannes en 1988, no sólo se relacionase con De la Fuente y con otros cinestas de renombre, sino que también aprovechó para conocer y contactar con Marin Karmitz, uno de los principales productores de Francia. Kieslowski le propone un nuevo proyecto que ha ideado con Piesiewicz: una trilogía sobre los principios de la Revolución Francesa, con largometrajes asociados a los colores de la bandera gala. Si tal Revolución había supuesto el fin del Antiguo Régimen y significado el triunfo de la razón, de la sociedad y de la ética laica frente al sentimiento y a la idea de Dios, ahora Kieslowski se cuestionaba esos principios –como antes había hecho con los preceptos morales en *Decálogo*–, en su firme intención de que el hombre construya su vida sin códigos irrefutables e impuestos. Tampoco cree que esos valores democráticos conduzcan al individuo a la felicidad –como ha comprobado al pasear por unas calles que en principio hablan de libertad y bienestar–, y busca darle un instrumento que realmente le permita resolver sus conflictos interiores, cuando choque con el mundo que le rodea, con sus incoherencias e hipocresías. Ese instrumento es el amor, origen de la misma vida y acompañante en el camino hasta la muerte, e incluso hacia la eternidad, pues el director de *Tres Colores* vuelve aquí a hablar del más allá y de las ayudas que nos prestan esas almas amigas, como ya hiciera en *La doble vida de Verónica*.

Como ha señalado Ángel Quintana, el paralelismo entre *Decálogo* y *Tres colores* va más allá de su estructura seriada con cruces y dependencias de sus protagonistas; está fundamentalmente en la confrontación de unos principios de carácter universal con el ámbito privado, donde la moral individual es ambigua o incierta y donde la frontera entre el bien y el mal es siempre muy estrecha. Además, ambas series introducen a un personaje misterioso (Barcis o la anciana del contenedor) sin función narrativa pero con una importancia crucial al aludir a la conciencia personal.

Para *Azul* logró la participación decisiva de la actriz francesa Juliette Binoche, y con ella su definitiva consagración internacional con el León de Oro de Venecia en 1993; pocos meses depués, en 1994 *Blanco* alcanzaba el Oso de Oro en el Festival de Berlín. Parecía que iba a ser el año de Kies-

Julie (Juliette Binoche) en *Azul*, al ser interrogada por la periodista sobre la autoría del Concierto, poco después de salir del Hospital.

lowski cuando presentó a Cannes su tercera película, guinda positiva y complemento explicativo a las historias pasadas, pero el galardón le fue negado y hubo de conformarse con tres nominaciones a los Óscar y otros premios de relieve. Pero antes, tras el éxito en Venecia ya había anunciado que con *Rojo* abandonaría el cine, que dejaría el rodaje y el montaje de películas, y que desde ese momento quizá su trabajo se redujese a escribir algún guión y a transmitir su experiencia a cineastas noveles. En una entrevista concedida a Vicent Amiel y Michel Ciment para la revista *Positif* declaraba: «No tengo ganas de trabajar más como director. Tampoco como montador: no me interesa cortar las escenas rodadas por otro. Quizá podría escribir un guión, si me lo pidiese alguien un día. Lo que es seguro que haré será organizar encuentros con mis jóvenes colegas, ya sea en Polonia o en el extranjero» (Amiel/Ciment, 1994).

Aunque el agotamiento tras diez años de intenso y frenético trabajo era palpable y sus problemas de salud conocidos, Kieslowski justificó esa decisión argumentando que ya había dicho todo lo que tenía que decir, que su aportación estaba concluida, que quería vivir aquella realidad de su vida que la ficción –el cine– le había robado durante tanto tiempo. Lo cierto es que casi nadie creyó a un director que siempre había dicho y buscado la verdad, y que ahora se retiraba a su país de origen. Un infarto en agosto de 1995 hizo pensar en la veracidad de su retirada, y le obligó a someterse a una segunda operación de corazón en la que le colocaron un *by-pass.* No fue suficiente porque el 13 de marzo de 1996 moría de un infarto.

Dejaba como legado unas películas que hablaban de emociones y de reflexiones en torno a una vida que debía ser vivida personalmente, con consciencia del gran don que se tenía entre las manos. También dejaba unos guiones que había comenzado a escribir y que no pudo terminar: iba a ser una nueva trilogía acerca del camino de purificación del hombre, con episodios en torno al Cielo, al Purgatorio y al Infierno, trabajo que el alemán Tom Tykwer ha comenzado con su película *Heaven* (Cielo), presentada en el Festival de Berlín del año 2002.

B) UNA PATRIA: POLONIA

Kieslowski siempre se sintió un hombre muy ligado a su tierra, a la vez que comprometido con el periodo que le tocó vivir, a pesar de las dificultades y de las trabas que encontró para trabajar. Cuando se le preguntó –con ocasión de *Tres Colores*– si se sentía europeo al haber filmado en Francia, inmediatamente contestó que él era «polaco, y de manera más específica de una pequeña aldea al noroeste de Polonia». Quedaba así patente el amor a su patria y su preocupación inmediata por un pueblo que padecía la falta de libertad y de bienestar necesarios. Eso le empujó ya desde sus primeros años a servirse del cine como cauce de denuncia –en la medida en que lo permitía la censura– de una realidad alienante, a través de documentales de carácter social y político. Un espíritu inquieto y sensible como el de Kieslowski no podía dejar de compadecerse por esa tensión y falta de esperanza de sus compatriotas, aunque con el tiempo se fuese despegando de las circunstancias concretas en que vivía, y renunciase a enarbolar alguna de las banderas que emergían y se le ofrecían.

Conocer la realidad que vivió nos ayudará a comprender a un director que sufrió con los suyos, y cuya sensibilidad e inquietud social nació y se desarrolló en contacto con la pobreza, la injusticia y la necesidad de buscar una esperanza que alentase el deseo por vivir y por llegar al núcleo de la felicidad. Sin pretender referir exhaustivamente el desarrollo histórico de Polonia, a continuación se apuntan algunos de los episodios más relevantes que nos permitirán entender el aire que Kieslowski respiró y recogió en su obra.

Un pueblo en búsqueda de su identidad

Los orígenes remotos de Polonia hay que buscarlos en las migraciones de los pueblos eslavos que se asentaron en las cuencas de los ríos Oder y Vístula a mediados del siglo X. La muerte de Boestav III en 1138 abre un periodo de luchas entre sus hijos, a lo que se suman las hostilidades de la Orden Teutónica que busca apropiarse de sus territorios fronterizos. Más tarde, durante la segunda mitad del siglo XIII, sufre las primeras invasiones tártaras y la llegada de oleadas de inmigrantes judíos que buscan mayor tolerancia con sus creencias. Con estos primeros movimientos de masas queda ya perfilado lo que será el sino del pueblo polaco, que acoge o es invadido por unos pueblos vecinos o extraños que acabarán por subyugar a sus gentes e intentar anular su cultura.

El reino de Polonia conoce su época de esplendor tras Casimiro el Grande, con la dinastía Jaguelonia (1386-1572), gracias a la alianza con lituanos y húngaros y a las victorias logradas en territorio teutón con la anexión de Prusia occidental. De esta manera, pasa a convertirse en un mosaico de nacionalidades, culturas y religiones, y vive una edad dorada en la cultura y una tolerancia sin parangón en Europa. Pero esa situación idílica no tarda en degradarse, merced a las divisiones internas y las presiones de suecos y turcos a lo largo de los siglos XVI y XVII: la situación pronto deriva en un estado de anarquía y decadencia, con abusos parlamentarios y una injusticia social crecientes. En ese clima de rencillas y corrupción, los distintos poderes polacos luchan por perpetuarse, y ofrecen su apoyo a suecos o rusos durante una guerra que se libra en su territorio y que concluye con la formación del Protectorado Ruso. En estos momentos se trata de un pueblo que está a merced de sus vecinos, con una corona débil y un ejército reducido a la nada.

Más tarde, la Alianza de las Tres Águilas (Rusia, Austria y Prusia) acuerda repartirse gran parte del territorio polaco y vigilar cada uno de los movimientos de la Federación Polaca, a la vez que sofoca cada una de las numerosas insurrecciones campesinas que se producen. La situación se va haciendo insostenible, hasta que nuevos repartos de tierra, el confinamiento del rey en San Petersburgo y el traslado forzoso de miles de civiles a Siberia provocan la desaparición del reino polaco en 1795. Sin embargo, algunos logran huir a Italia y formar la Legión polaca, que apoyará a Napoleón contra los prusianos; el pago a ese servicio es la formación en 1806 del Ducado de Varsovia.

Poco dura, sin embargo, esta unidad del pueblo polaco pues el Congreso de Viena determina años después ceder parte de su territorio al poder ruso y crear un reino semiautónomo. La reacción popular no se hace esperar y un resurgimiento patriótico fragua en 1830 con un levantamiento armado que finalmente fracasa: a la vez que nuevas deportaciones de polacos a Siberia, se produce entonces una huida de miles de personas a Occidente –entre ellos, intelectuales como Chopin– que generan en París lo que se llamó *la cuestión polaca.* Durante el resto del siglo XIX, el sentimiento nacionalista polaco continúa a flor de piel y da origen a numerosas revueltas que procuran desligarse del yugo austriaco, prusiano o ruso: todas fueron sofocadas al instante, con lo que la nación polaca busca en la cultura un reducto en el que mantener su identidad como pueblo.

Con el nuevo siglo, la Gran Guerra obliga a muchos polacos a enfrentarse entre sí, según se integren en los ejércitos de rusos, alemanes o austriacos. La paz de 1917 la convierte en la gran perdedora, a pesar de que se reconoce un Consejo Polaco de Gobierno. Paulatinamente, los aliados van devolviendo la Alta Silesia, Pomerania o la ciudad de Gdansk (Danzig) pero siempre dejando a miles de polacos fuera de sus fronteras, en una provincia de Teschem checoslovaca o en una Wilmo lituana. En 1920 hay un intento de liberar Ucrania del poder ruso y recomponer la federación polaca junto con los lituanos, pero la contraofensiva soviética sobre Varsovia no se hace esperar: las tropas de la URSS llegan hasta la misma frontera oriental polaca, donde son frenados de manera sorprendente en lo que se llamó el *Milagro del Vístula.*

Tras más de cien años en manos extranjeras, entre 1921 y 1939 Polonia goza de una nueva constitución democrática durante su segunda república. Pero realmente vive sumida en la ruina económica, con una inestabilidad política que se traduce en un golpe de estado y un virtual dictador, y con fuertes presiones de Hitler, que no puede permitir que el pasillo de Danzig divida Alemania en dos. Traicionada por Francia en su alianza, Alemania y Rusia pactan un reparto de su territorio y la invaden en septiembre de 1939, para seguir con deportaciones masivas de católicos y judíos polacos a diversos campos de exterminio y guetos. Dentro de las fronteras se organiza un movimiento de resistencia en la clandestinidad, mientras fuera se forma un gobierno en el exilio; en 1941, éste se ve obligado a firmar una paz con Rusia, armisticio que se rompe tras los crímenes de Katyn y la formación del Comité de Lublin como gobierno provisional, en realidad apoyado –y esclavizado– por el poder soviético. Finalmente, la Conferencia de Yalta otorga la zona Este a la Unión Soviética con la promesa de concederle compensaciones en territorio alemán, y se proyecta un Gobierno Nacional de Unidad con elecciones incluidas: el gobierno en el exilio se niega a aceptarlo y Polonia queda bajo la órbita soviética, con una población disminuida en un 22% a causa de la guerra y una economía maltrecha.

La Polonia convulsa que vivió Kieslowski

La posguerra trae para Polonia la ocupación militar rusa y una sovietización de su política. Desde Moscú, Stalin somete y aplasta cualquier disidencia o conato de autonomía que surge en los estados satélites. Pronto se ve que la democratización socialista es imposible, con lastimosos acontecimientos como la invasión de Praga en 1948; la detención de Wladyslaw Gomulka acusado de «desviación nacional derechista»; la supresión, purga y unificación de partidos políticos del país, o la persecución religiosa y encarcelamiento del cardenal primado Wynszynski.

Muerto Stalin en 1953, el Kremlin obliga a todos los partidos comunistas a proceder a la desestalinización, mientras en su seno se inicia una lucha por el poder. La lógica inestabilidad política provoca rebeliones abiertas en diversos puntos, siendo especialmente sangrienta en Hungría. Por su parte, Polonia vive momentos difíciles a raíz del levantamiento popular de Poznan de junio de 1956, donde se pide trabajo, elecciones libres y la evacuación de las tropas soviéticas. Ante el avance de las unidades militares soviéticas sobre Varsovia, se procede con urgencia al nombramiento de

Gomulka como secretario central del Partido Obrero Unificado Polaco, que busca evitar la sangre y negocia con la URSS un proceso de reformas a cambio del mantenimiento en el Pacto de Varsovia.

El plan de reformas de Gomulka –con Kruschev en la sombra– incluye cambios estructurales en una economía encorsetada por los planes colectivistas, el desarrollo de una democracia socialista, una mayor libertad religiosa, y cierta liberalización o «deshielo» en la política cultural. Sin embargo, la realidad del país es más bien otra: los consejos obreros quedan totalmente subordinados al partido y a los sindicatos oficiales, se ilegalizan los movimientos obreros independientes y la huelga, y se reinicia el hostigamiento a intelectuales y estudiantes. Las manifestaciones de estos últimos pidiendo un socialismo democrático –en marzo de 1968 sin el apoyo obrero, y más tarde junto a ellos– son sofocadas con facilidad y de manera violenta. El clima de agitación social y una economía en crisis por la industria paralizada parecen llevar al país a una guerra civil, por lo que desde Moscú Brejnev aconseja a Gomulka que dimita; al no aceptarlo, el 20 de diciembre de 1970 es sustituido por Gierek.

Con éste en el poder, las promesas de libertad, diálogo y aumento de salarios se repiten, lo mismo que las protestas desde el astillero de Gdansk, pero las reformas anunciadas no pasan de los discursos oficiales. Ahora, además, se exigen sindicatos independientes, una amnistía política y mayor transparencia informativa. Aunque accede a las elecciones libres, Gierek no está dispuesto a permitir unos sindicatos no estatales, por lo que las huelgas se reanudan aunque con poca fuerza.

En diciembre de 1975, ante el intento del POUP de asumir mayor poder estatal, crece el malestar en la oposición, que vuelve a exigir libertades elementales como el derecho a la huelga o la libre sindicalización. A su vez, un aumento de los precios de alimentos básicos provoca una represión brutal y numerosos juicios sumarísimos entre los manifestantes, a lo que éstos responden con el asalto de las instalaciones del POUP en Radom. Por primera vez, ahora se va a conseguir un consenso nacional sin precedentes en apoyo del movimiento obrero: los intelectuales crean en 1976 el Comité de Defensa de los Obreros (KOR), y logran el apoyo de las clases medias, de la corriente marxista revisionista y de la propia Iglesia, que alentó la creación del Movimiento de Defensa de los Derechos del Hombre y del Ciudadano (ROPCIO). Poco después, el asesinato de un estudiante del KOR alienta nuevas movilizaciones y el nacimiento de comités obreros, mientras la visita del Papa polaco Juan Pablo II proporciona esperanza a un pueblo que lucha por la libertad y la dignidad del individuo.

Paralelamente a la lucha política, también se levantan voces críticas en el mundo de la literatura y el cine, y surgen tendencias disidentes en el mismo POUP -como el grupo *Experiencia y Porvenir*- que buscan vías de reflexión y la reforma interna del partido para adaptarse a la nueva realidad polaca. En el noveno aniversario de las huelgas de 1970 celebrado en Gdansk, sale a escena el único de los miembros del comité de huelga que estaba en libertad, Lech Walesa, que goza de la autoridad moral necesaria para abanderar la lucha por las libertades.

En los meses siguientes, el aumento de los precios y el clima de crispación social van en aumento: los obreros se auto-organizan dentro de las fábricas, se sigue la táctica de «no confrontación» con la policía, proliferan las huelgas y se difunde masivamente el boletín informativo *Solidaridad*. Arrestos masivos de militantes del KOR y una huelga de 17.000 obreros en Gdansk, hacen pensar a gobierno y oposición en la necesidad de una negociación que evite la intervención del ejército soviético. Gierek presenta una plataforma reivindicativa con 21 puntos que incluyen las viejas demandas a Mazowiecki, intelectual de la izquierda católica que asesora a los obreros: se logran algunos derechos, pero no el permiso para la formación de los sindicatos independientes, por lo que el movimiento obrero decide no aceptar las resoluciones. Sin embargo, inexplicablemente y por sorpresa, el 31 de agosto Gierek cede a las pretensiones solicitadas; no sirve de nada porque pocos días después es destituido y reemplazado en el gobierno por Stanislaw Kania.

Robotnicy'71 (*Los obreros: nada para nosotros sin nosotros*).

En este proceso de lucha por la libertad y los derechos fundamentales, se da un paso decisivo el 17 de septiembre de 1980, con la fundación de la Federación Sindical Solidaridad (*Solidarnosc*), eje en torno al cual bascularán todas las exigencias ante un régimen que se tambalea y que tiene en el general Jaruzelski su primer ministro desde el 9 de febrero de 1981. Enfrentamientos, racionamiento de víveres, una huelga general, y la muerte del cardenal Wynszynki son acontecimientos que avivan la pugna y que llevan a Jaruzelski a decretar la ley marcial el 12 de diciembre, con miles de detenidos recluidos en campos de internado, la formación de un Consejo Militar de Salvación Nacional y, finalmente, la declaración formal del estado de guerra. En octubre de 1982 se disuelve *Solidaridad*, se inician juicios militares contra dirigentes de la oposición y miembros del KOR son arrestados. La ley marcial no será suspendida hasta diciembre de ese año, con un país inmerso en una grave crisis económica que empuja al Papa a visitar por segunda vez a su pueblo, en junio de 1983, para darle ánimos y esperanza.

Los nuevos aires que corrían en la URSS de Andropov, Chernienko y sobre todo de Gorbachov poco a poco irán penetrando en los países del Este, y propiciarán que el gobierno polaco negocie en febrero de 1989 con la oposición, hasta acceder a la elección democrática del Parlamento, la reinstauración de *Solidaridad* y la supresión de la censura. Pero la penuria económica alcanza en esos momentos cotas nunca vividas, y el clima de desesperanza es generalizado: en ese clima escribe Kieslowski su *Decálogo,* espejo de un pueblo cansado y maltratado por la historia, y que había encontrado su propia identidad en la cultura. Pero para entonces, el director polaco se había ya distanciado de posiciones políticas y sólo buscaba penetrar en el interior del hombre individual, para ayudarle a alcanzar lo que la política, la economía o la historia le habían negado.

La cultura como elemento aglutinador. El oasis del cine

Con esta historia salpicada de invasiones e intromisiones, particiones y deportaciones, hambre y sufrimientos, el alma polaca encontró su bálsamo y su vehículo de cohesión en la cultura. En este sentido, el director Krzysztof Zanussi –amigo y colaborador de Kieslowski en la productora Tor– ha referido cómo el cine polaco sólo puede entenderse dentro del marco histórico-político reciente, y cómo siempre ha estado latente entre su gente la ilusión y el sueño de volver a existir como Estado, tras dos siglos de fracaso y soberanía compartida, invadida y sometida a los poderes vecinos. Precisamente ese trasiego de pueblos y la movilidad de sus fronteras fue lo que les empujó a forjar su conciencia nacional en torno a la cultura, y por ello a cultivarla como su más preciado don. De ahí deriva el papel tan determinante –y sobrevalorado– que asumió el arte de creación: es lo que Zanussi define como «valor prometeico del cine»: «el pueblo polaco ha tenido que refugiarse en el ámbito cultural para encontrar ahí unas señas de identidad que le fueron sustraídas repetidamente a lo largo de los siglos (...); los polacos encontraron a lo largo del siglo XIX un punto de encuentro no en el Estado sino, sobre todo, en la cultura» (Zanussi, 2001, p. 92). Sólo desde esa perspectiva se puede apreciar la importancia que tiene la cultura –el arte y el cine– en la vida polaca, con un carácter que sobrepasa el mero entretenimiento para implicar al individuo en el conjunto de la nación.

En concreto, Zanussi opina que el cine muestra mejor que otras artes cada una de las contradicciones y falta de lógica que vivía el «socialismo científico», con películas que, en mayor o menor grado, iban contra el sistema, aunque las productoras y distribuidoras estaban en manos del Estado. Esa estatalización de la cinematografía y el sometimiento al riguroso control del Partido eran la consecuencia de un planteamiento muy moderno, ya que la consideraban «la más importante de todas las artes» –en palabras de Lenin–, y un potente instrumento de propaganda y adoctrinamiento.

En 1945 se crea en Lodz la empresa estatal Film Polski, y se pone al frente al realizador Aleksander Ford, que se rodea de miembros de la antigua S.T.A.R.T., asociación que había impulsado en la década anterior un cine socialmente útil y ajeno a los intereses comerciales. Según Augusto M. Torres, Film Polski buscaba un «verdadero cine socialista con films que desempeñasen una educación social, moral y estética, y posean valores recreativos que disminuyan la tensión vivida durante la ocupación» (Torres, 1972, p. 36).

Ese mismo año se funda el Instituto de Cinematografía en Cracovia, y en torno a él surge la llamada Primera Generación del Cine Polaco, con Leonid Buczkowski, Antoni Bohdziewicz, Jerzy Bossak, Wanda Jakubovska o el propio Alexander Ford, y donde destacan ya Jerzy Kawalerowicz o Andrzej Wajda. Todos ellos realizan películas en torno a la tragedia de un país ocupado por los nazis y la resistencia que se les ofrece, los campos de concentración y los guetos de Varsovia, y también sobre el culto al héroe positivo dentro del realismo socialista impuesto.

Así pues, en esa primera etapa de posguerra, Polonia vive el período del *realismo socialista* como un momento en que se realiza un cine de entretenimiento de poco valor cinematográfico y destinado a las masas; otro al servicio de la causa revolucionaria, muy simple y sin autonomía creadora para el artista; y un tercero de tono crítico hacia el sistema y que fue el que perduró, a pesar de –o quizá haya que decir gracias a– la censura que el Estado ejercía.

La importancia y repercusión que en adelante tendrá la Oficina de Censura será decisiva, por cuanto condicionaba la labor creativa y cultural del país. A pesar de las trabas que supuso por la falta de libertad de expresión, también es cierto que contribuyó grandemente –de manera indirecta– a una rica y personal estética, algo en lo que todos parecen estar de acuerdo. Aunque refiriéndose a una etapa posterior, el propio Kieslowski recordaba que cuando comenzó a realizar sus primeros documentales de contenido social, el Estado pagaba a través de la WFD los gastos de producción, a la vez que efectuaba la consiguiente supervisión ideológica; dirá que era un control real y severo, que obligaba a los autores de libros, obras de teatro o películas a comunicarse con el público por encima de ella: «estábamos obligados a encontrar un camino para esquivarla y hacer que el mensaje pasara; era una especie de slalom de esquí: ellos colocaban los postes cada vez mejor y nosotros esquiábamos cada vez mejor para evitarlos. Así se establecía la comunicación: enviábamos una señal y el público la recibía; la policía no podía hacer nada; la gente venía a ver nuestras películas, identificaba nuestras intenciones con las suyas: todos estábamos en contra del régimen, y la comunicación era muy fácil. Ahora la censura ha desaparecido, y todo ese saber comunicar ya no sirve de nada». Por eso, para Kieslowski el período de censura fue una época extraordinaria en la que se vieron obligados a agudizar el ingenio, recurrir al planteamiento simbólico y a generar obras más sutiles, inteligentes y minimalistas en que se pudiera «encontrar la vida en una gota de agua». La censura actuaba preventinamente no sólo en los temas de los documentales, sino también sobre los guiones de los filmes de ficción y en el producto final.

La política renovadora de Kruschev surgida del vigésimo Congreso del PCUS propició un deshielo cultural que se concretó en la Polonia de Gomulka en la creación de Escuelas Polacas de Cine y de grupos de producción cinematográ-

El personal.

fica, a los que no se les exigía la realización de películas comerciales; además se les permitía cierta autonomía de gestión, gozaban de libertad para elegir sus temas, y tenían la posibilidad de ver películas extranjeras sin censura. Con ello, tras el octubre polaco de 1956 se puede afirmar que desaparece el *socrealismo,* y que florece una segunda generación de *cineastas comprometidos,* aunque no se especificase el objeto de dicho compromiso: eran aquéllos que tuvieron contacto con la guerra pero que habían madurado en la República Popular de Polonia, por lo que fueron llamados *Kolumbowie.*

Entre las nacientes escuelas de cine, pronto destaca la de Lodz –que absorbe al Instituto de Cinematografía de Cracovia–, dirigida por Andrzej Wajda y Andrzej Munk, junto a otros cineastas miembros del Partido como Wojciech Jerzy Has o Kazimierz Kutz. De ahí saldrían jóvenes talentos, crédulos en la viabilidad de un sistema de producción planificada que evitaba pérdidas derivadas de la competencia y que alentaba una mayor racionalidad de las inversiones que los regímenes democráticos. Así, entre cierta ingenuidad y una indiferencia política, se fue creando un grupo de cineastas que se limitaban a registrar la realidad, gozaban de alguna libertad y se alejaban del esquematismo propio del periodo del realismo socialista. Estos nuevos realizadores conforman la llamada Segunda Generación del Cine Polaco, y centraban su atención en el problema del individuo frente al totalitarismo, con una fuerte crítica al estalinismo y a la mitología nacional polaca. Siguen interesándose por el tema de la ocupación alemana, pero abordan la Resistencia bajo la influencia del Neorrealismo italiano. También abundan las adaptaciones de novelas como forma de acercarse a la realidad, y el recurso a una temática histórica a la que se carga de tensión emocional y expresiva, con un vivo sentido romántico y heroico en sus protagonistas.

Wajda será el impulsor de lo que se conocerá como el Nuevo Cine Polaco, a partir de su obra *Los brujos son inocentes* (1960), donde se inclina por una temática contemporánea protagonizada por la juventud, con implicaciones psicológicas y una narrativa que se apoya en lugares aislados y largas escenas. Pero el alumno aventajado y verdadero pulmón de este cine es Roman Polanski, que en *El cuchillo en el agua* (1962) hace un interesante estudio de caracteres enfrentados por pertenecer a generaciones distintas y donde surge la figura del anti-héroe en oposición al héroe; este arquetipo persistirá en obras posteriores de Jerzy Skolimowski y de Krzysztof Zanussi, con personajes inadaptados que no encuentran sentido a la vida ni su lugar en la sociedad socialista. A su vez, las dificultades para hacer un cine libre obligará a muchos de estos cineastas a emigrar al extranjero, o a realizar superproducciones como *Faraón* (1966), donde Kawalerowicz reflexiona sobre las tensiones entre el poder político y el religioso en el antiguo Egipto, como si se tratase de un espejo de la actual Polonia. En todos estos cineastas se aprecian ya unas notas que heredará Kieslowski, como el tono sugerente y metafórico de las imágenes que no llegan a dar respuesta a las cuestiones planteadas, el recurso al doble para alimentar la duda acerca de la propia identidad, la búsqueda del sentido de la vida y de la felicidad, o de una explicación al mal que descubren en la sociedad... A la vez la insatisfacción por el mundo en que viven les lleva a explorar realidades interiores bajo un prisma psicológico y metafísico, alejado y en ruptura con las emociones.

Cuando Kieslowski ingresa en la Escuela de Lodz en 1965 encuentra un ambiente propicio para la creación cultural y para el diálogo, pero también tensiones y presiones desde el aparato del partido. En esa línea ve cómo la política de persecución a los intelectuales desencadenada en 1968 trae consigo una purga en la Escuela de numerosos profesores, que son obligados a abandonar sus cátedras por ser judíos; a la vez se promociona a otros provenientes del ala más extremista e intransigente del movimiento contestatario. En esos momentos de crisis y cambio en el Partido que caracterizan a los años setenta, Kieslowski se rodea de gente de la que dice haber aprendido mucho, especialmente de Karimierz Karabasz: «un excelente documentalista que me enseñó a colocar la cámara en ciertos lugares para mostrar lo que de otro modo nadie habría visto; formabamos un grupo muy unido: estaban Agnieszka Holland, Wojtek Marczewski o Edek Zebrowski; fue algo muy bueno porque no hicimos una revolución para destruir todo lo que existía antes; éramos de la misma generación, pero se nos unieron personas mayores como Wajda o Zanussi, y esto fue muy útil porque nosotros aprovechamos su experiencia, y ellos no tuvieron vergüenza de aprovechar la nuestra».

La década de los setenta fue pródiga en un cine de calidad, fraguado en torno a ese grupo de jóvenes cineastas que formaban el Nuevo Cine Polaco. Eran nuevos directores salidos de las Escuelas, que no habían vivido la guerra, pero que hablaban de todo entre ellos y que unieron sus anhelos a los de otros formados en el periodo anterior y que también buscaban una autonomía creativa. A la vez, también surgen asociaciones de productores a cuyo frente estaba un artista, interloculor directo con las autoridades del régimen. Kieslowski supo aprovechar estas circunstancias: tras un primer intento fallido de sacar adelante una productora de documentales junto a Jurga y Wojciechowski, se incorporó a la productora Tor, dirigida por Zanussi; para él, como para otros, suponía la oportunidad de dar un cambio a su producción y de renovar su narrativa, adentrándose en la dramaturgia de la realidad por medio de la ficción.

Fruto de esta confluencia de varias generaciones de realizadores que viven unas inquietudes artísticas y conceptuales en torno al cine semejantes, y favorecidos por el deshielo de Gomulka, surge en torno a 1974 el llamado Cine de inquietud moral, donde «la ética prevalecía sobre la política, y lo individual sobre lo colectivo, abierto a unos valores absolutos», elementos opuestos por tanto al pensamiento marxista. Las películas de este movimiento tienen en común el rechazo de una realidad que degrada y priva de libertad al individuo, a la vez que insiste en mostrar la imagen de un progreso que no conduce a la felicidad o de un sistema político corrupto y necesitado de una renovación moral. Kieslowski vivió esa misma realidad, y también se unió al cine de inquietud moral.

La agitada situación político-social que vive Polonia en los últimos años de la década de los 70, la politización progresiva del sindicato *Solidaridad*, y la intolerancia y el carácter revolucionario que se va adueñando de la calle hacen que Kieslowski abandone su compromiso social y renuncie a cooperar con una organización que exigía una ortodoxia. Tanto él como los otros componentes del cine de inquietud moral ven cómo la lucha política está sustituyendo a su preocupación por el individuo, y se sienten traicionados por un movimiento que cristaliza en ideas semejantes a las que venía detentando el poder establecido: de esta manera, la duda y el escepticismo en torno a la libertad y al hombre terminan por invadirles, y les empuja hacia posturas llenas de nostalgia y pesimismo, al ver cómo la censura política era sustituida por la del dinero, y el artista polaco era aún menos libre que en los años setenta, con unos poderes mediáticos de comunicación que habían llenado de falsedad y apatía la calle. Rodeado de este ambiente cultural y político, sin renunciar a los pensamientos que habían inspirado ese movimiento cinematográfico, sin necesidad de emigrar a Estados Unidos –donde se hace un cine, por otra parte, incompatible con su concepción– y sin abusar de la compasión por la víctima, Kieslowski supo entonces ganarse el reconocimeinto mundial con un cine que unía ética y metafísica, que estaba cercano al individuo y a la vez cogía altura para empujarle a la reflexión sobre los aspectos vitales de su existencia.

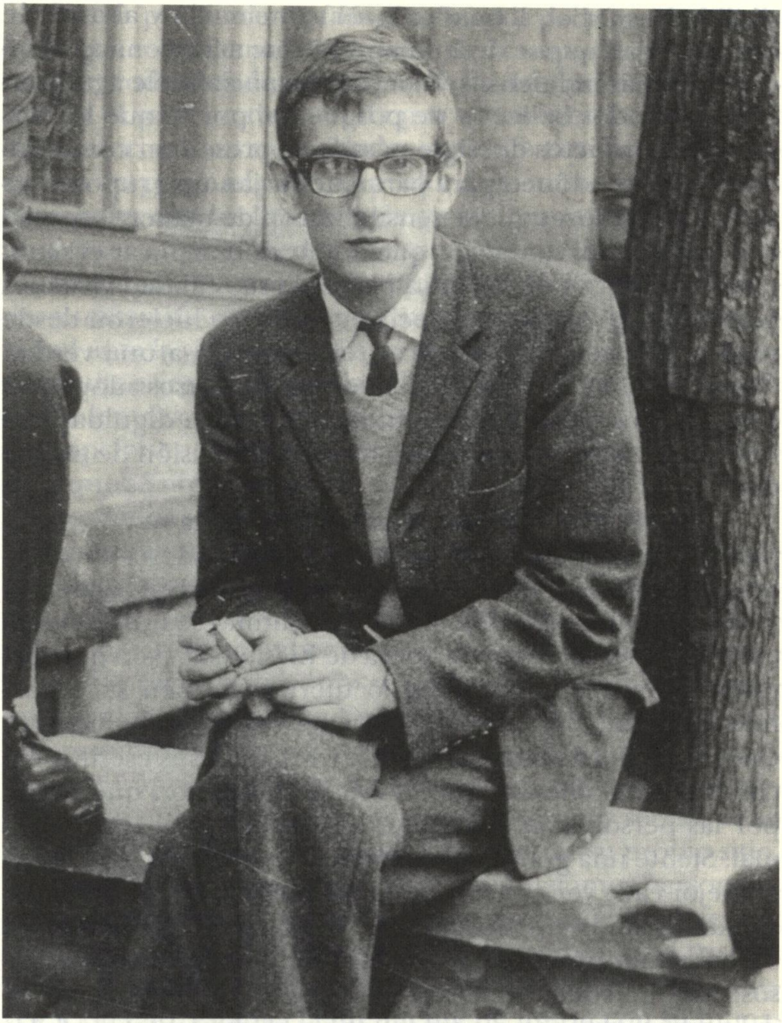
En este sentido, el cine de Kieslowski recoge un clima particular de un momento histórico –ya sea de posguerra, de privación de libertad y esperanza en Polonia, o de superficialidad e individualismo en Occidente–, pero rara vez aparecen esas circunstancias concretas en sus películas a partir de *Aficionado*, pues éstas aspiran a constituirse en universales, y a hablar al hombre de la calle de cualquier tiempo y lugar. Sólo algunas alusiones a la Segunda Guerra Mundial, al estado social de pobreza y desesperanza de Polonia, o algunas críticas a la especulación y burocracia aparecen en algunos capítulos de *Decálogo*, y son aún menores en *La doble vida de Verónica* o en *Tres Colores*.

C) UN TIEMPO Y UNAS LECTURAS. CAMUS

A la hora de buscar influencias en el pensamiento o en la estética de Kieslowski, si nos atenemos a sus declaraciones tendríamos que mirar hacia Dostoievski, Shakespeare, Kafka o Faulkner entre los escritores, y a Ingmar Bergman de manera prioritaria entre los cineastas. También reconocía la influencia de Andrei Tarkovski, de Robert Bresson en su primera etapa, de los cuentos morales de Eric Rohmer, del Fellini de *La Strada*, el Welles de *Ciudadano Kane*, o el Charles Chaplin de *El gran dictador*, además de Martin Scorsese, Jim Jarmuch o Robert Altman[2]. Sin embargo, ninguno le influyó

---

[2] Sin pretender agotar las posibles influencias ni entrar a analizar los aspectos afines con cada cineasta o escritor citado, sirva esta enumeración únicamente para reflejar la corriente estética y de pensamiento que le sirvió de inspiración. Al margen están los artistas, cineastas, pensadores y literatos pertenecientes a la cultura polaca y centroeuropea, de los que también es claro deudor. A este respecto, José María Latorre habla de la literatura polaca del absurdo de Gombrowitz y del *cine de qualité francés*, con sus sobreexposiciones fotográficas, como claras referencias.



Kieslowski en su época de estudiante.

tanto como Albert Camus, pensador y escritor francés, que resulta básico para comprender el pensamiento del director polaco, siempre en búsqueda de algo más, y siempre haciéndose preguntas para las que no encontraba respuestas.

En una rápida mirada por la historia, podemos ver cómo en todas las épocas han surgido espíritus de una sensibilidad especial, llamados a ser conciencia y altavoz de una sociedad que se deshumaniza y que arrincona a los individuos más indefensos. Esta circunstancia suele agudizarse en períodos bélicos y de posguerra, por lo que los dos grandes conflictos del siglo pasado se presentan como caldo de cultivo idóneo para para que surjan un grupo de artistas y pensadores que se sensibilizaron de manera especial con la cuestión humana, y que intentaron explicar el sentido del hombre y de la vida a partir de su realidad vivida. A grandes rasgos se puede decir que unos lo hicieron desde su propia existencia agónica, renunciando a una verdad objetiva y a una moral nítida, mientras que otros adoptaron posturas más personalistas, indagando en la dignidad del individuo y dándole en ocasiones una dimensión de eternidad.

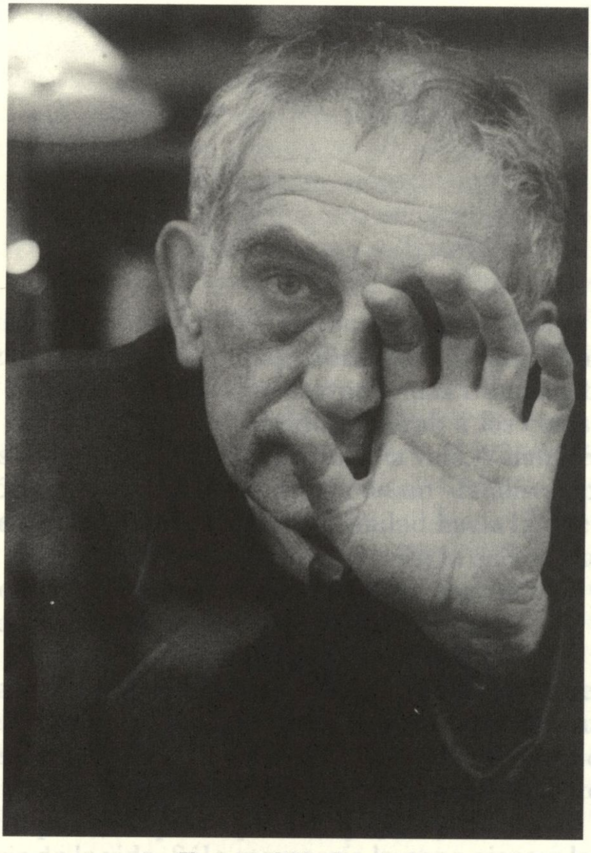
Entre los primeros sería necesario hacer, a su vez, múltiples diferenciaciones –casi tantas como pensadores– y distinguir, por ejemplo, entre el existencialismo ateo de Sartre o el fatalismo humanista de Camus. Éste último se nos presenta como decisivo al estudiar la obra de Kieslowski, para quien el escritor francés había influido fuertemente en su pensamiento, y con el que estaba de acuerdo en todo: «Siempre estoy de acuerdo con Camus. La verdad de sus escritos me conmueve. Como me conmueve la compasión que siente por las personas de las cuales está obligado a decir tanto mal. Siente una gran tristeza frente al mundo. El mundo no es mejor cada vez ni lo será nunca» (Lebiot, 1993). Además, si examinamos sus trayectorias vitales y de pensamiento, descubrimos un fuerte paralelismo. Estamos, en ambos casos, ante personas idealistas y confiadas que, con el correr del tiempo, pasarían a ocupar –en un movimiento pendular provocado por el desencanto y el resentimiento– posiciones escépticas y un tanto desesperanzadas. En su búsqueda de la verdad del hombre, del sentido de la vida y de la muerte, y deseosos de una felicidad que saciase su alma sedienta, no encontraron más que frustración ante una sociedad hipócrita y falsa, ante la limitación de la naturaleza humana, y sufrieron la consiguiente paradoja entre sus aspiraciones y lo que la realidad que les imponía.

Sin ser propiamente filósofos, los dos podrían integrarse en lo que se ha llamado «filósofos de la sospecha», pensadores que, rodeados de ese ambiente de decepción, se instalaron en el terreno de la duda por no encontrar respuestas satistactorias a sus necesidades vitales, o también como reacción impregnada de sospecha ante unas experiencias personales que les llenaban de escepticismo. A su vez, cada uno se serviría del medio que su profesión le ofrecía, y literatura y cinematografía constituirían el cauce para reflexionar y transmitir sus ideas, con unos personajes llenos de gravedad ante la vida. Así, pues, se nos presentan como testigos del mundo contemporáneo y de su actitud ante el dolor y el sufrimiento, capaces de realizar unas agudas y profundas descripciones en torno a la sensibilidad del mundo moderno, «que se niega, hasta la muerte, a amar esta creación en que los niños son torturados», en palabras de Camus.

Apasionado por los libros, no es de extrañar que la lectura de la obra de Camus haya supuesto para Kieslowski una rica fuente de reflexión e inspiración para toda su producción, a pesar de no haber llevado al cine ninguna de sus novelas. Al preguntarle cómo se podía compatibilizar el pesimismo existencialista de Camus con la esperanza cristiana que respiraba su obra, Kieslowski respondía que para él, el escritor francés estaba cerca del cristianismo desde el momento en que «retrataba con compasión unos seres que se desvelaban infelices, incapaces de encontrar su propio sitio, de dominar la desgracia que les atormenta; unos personajes que sólo de vez en cuando aciertan a ver una luz que casi siempre es fugaz y huidiza. Camus tiene una gran tristeza frente al mundo, y ésta es una faceta suya que me conmueve». Con ello, establecía un puente de unión con su humanismo sincero, a la par que dejaba abierta una puerta que le permitiese atisbar y atrapar esa luz para sus personajes, algo que Camus no advirtió; Kieslowski se aplicó a ello, hasta concluir que podría alcanzarlo por la vía de la reflexión e interiorización, de la apertura a los demás por el amor, claves por otra parte de un cristianismo que él no llegó a descubrir en su esencia.

2

Su sentido de la vida y del hombre



Krzysztof Kieslowski.

> *«Muchos andan a tientas;*
> *creed en los que buscan la verdad,*
> *dudad de los que la encuentran,*
> *dudad de todo, pero no de vosotros mismos»*
> André Gide

En su afán por acercarse al hombre para conocer su naturaleza y darle después unas pautas para la reflexión, Kieslowski siempre declaró que sus películas trataban básicamente del amor, en un sentido general: a las cosas, a las plantas y animales, a los hombres, a la vida. Y también que su visión era la de un pesimista, la de un «fatalista optimista» que diría Camus, porque la realidad hacia la que caminaban el hombre y la sociedad –más aún la occidental– era la del empobrecimiento de la persona, narcotizada por la tecnología y por el progreso material.

De todas formas, aunque sea el amor la materia prima esencial y el tema dominante de sus películas, no cabe duda de que el sustrato y soporte sobre el que se mueven sus personajes siempre es el deseo de libertad. De esta manera, libertad y amor actuarían como dos principios aparentemente contrapuestos, pero que se apoyan y necesitan en el discurrir de la vida. Sólo merecería la pena ejercer la libertad, y por tanto el compromiso, en un clima de amor, allí donde no se incubase la indiferencia. Pero, a su vez, cualquier opción vital nos obligaría a seguir una determinada senda y renunciar a otras, quedando ligados interiormente por el compromiso adquirido.

Por otra parte, el hombre de hoy, al que Kieslowski quiere hacer reflexionar y sacar de su aletargamiento es un ser sin identidad personal, sin libertad interior: es el individuo concreto que ha sido absorbido por la estructura social, anulado por las ideologías, constreñido por unas instituciones que dicen velar por su seguridad y bienestar personal cuando en realidad lo que hacen es aprovecharse de él.

En el inicio de su carrera cinematográfica, hemos visto cómo la Polonia de Kieslowski vivía sin libertad, con un gobierno títere de la Unión Soviética, y que –desde una postura difícil por las limitaciones impuestas por la censura– consideró el documental como el mejor vehículo para mostrar esa realidad. Sin embargo, al realizar sus primeros viajes al extranjero, el cineasta descubrió un mundo occidental donde se gozaba de esa libertad política y social anhelada, pero cuyas gentes mostraban un rostro que no se correspondía con lo que realmente llevaban dentro. Percibió un vacío y un caminar sin sentido hacia no se sabe dónde, y llegó a la conclusión de que lo realmente importante es la libertad interior del individuo, ésa que debe lograrse en lo más profundo de la intimidad, allá donde cada uno vive consigo mismo y descubre su ser y el sentido de la vida. En ese momento decide filmar *Decálogo*, y ver cómo se viven en el interior del alma los principios de una ética que sirve de fundamento a la sociedad europea, para continuar más tarde con *Tres Colores* y las máximas sobre las que se asientan las democracias modernas.

Esa libertad interior será el objeto de toda su producción posterior a 1984 –ya desde su película *Sin fin*–, y poco a poco se alejará de posiciones políticas que pudieran manipular su mensaje, y de determinaciones geográficas que redujeran el sentido de su obra. Desde ese momento abordará cuestiones de índole más metafísica y de carácter abstracto, de manera que sus personajes sean extrapolables a cualquier momento y ámbito, y así conducir al espectador a una reflexión acerca de cuestiones vitales y trascendentales.

* * *

El pensamiento kieslowskino no puede circunscribirse claramente a una escuela filosófica concreta, además de no tener propiamente un discurso filosófico articulado con rigor y sistemática precisa. Más bien, habría que considerar que se nutre de varias corrientes presentes en la Europea del momento, que buscan desentrañar el sentido del hombre y de la vida, conocer el modo de alcanzar la felicidad, y dar luz al intelecto del hombre acerca de la norma de moralidad en el actuar cotidiano. En esa línea, Kieslowski atisbaría realidades por encima del orden material, y conectaría con algunos elementos del existencialismo, además de otros propios de la fenomenología y del personalismo.

Con todo, parece otorgar al individuo particular y concreto la capacidad de cuestionarse el sentido de su propio ser, su ir haciéndose a lo largo de la vida, a la vez que coloca en la existencia del hombre –y no en su esencia– todo el peso del sujeto. Lo importante es el modo en que el individuo concreto va construyendo su existencia, sirviéndose de su propia conciencia y tomando como punto de partida la responsabilidad y la apertura hacia los otros.

En su discurso no habla explícitamente de una verdad objetiva ni de una norma moral estable o universal que deba regir el comportamiento del hombre, pero sí queda claro que no todo es válido ni legítimo, que virtud y vicio no pueden confundirse, y que la tolerancia no puede desembocar en el permisivismo. En este sentido, durante el rodaje de *Azul*, Kieslowski declaraba: «siempre hay alguien que nos observa: si no son los diarios, son los vecinos, la familia, los seres queridos, los amigos, la gente conocida o incluso la gente desconocida en la calle. Pero, al mismo tiempo, en cada uno de nosotros hay algo parecido a un barómetro. Al menos yo lo percibo con claridad en cada compromiso que adquiero, en cada decisión equivocada que tomo: tengo muy claro el límite de lo que no debo hacer y trato de no hacerlo, aunque a veces lo haga».

Su intención es presentar unos personajes bien insertados en los conflictos universales, de manera que el espectador se plantee esas mismas cuestiones de la vida y las resuelva como mejor sepa, «porque todos sentimos el amor de la misma manera, el dolor, los celos, el odio o el miedo a la muerte o a las cosas. Un hombre profundamente creyente tiene el mismo dolor de muelas que un descreído, y yo in-

Witek (Boguslaw Linda) en *El azar.*

tento explicar ese dolor de muelas y que todos me entiendan».

Por eso reivindica el derecho a la libertad como un valor del individuo, algo que debe defender frente a todo tipo de ideologías, instituciones y opiniones que pretendan erigirse en pautas de conocimiento y comportamiento para todos. El director polaco procura navegar alejado de las sendas rígidas de una ética de preceptos y de las aguas tumultuosas de un relativismo acomodaticio. Por eso, su postura será crítica tanto con el modelo de ética religiosa que observaba a su alrededor –que juzga sin vida y muy segura de sí misma– como con el vitalismo hedonista al que se había abandonado el hombre europeo; de esta manera, acaba poniendo toda la fuerza decisoria en la conciencia individual. A esta conclusión llega Kieslowski desde el plano teórico del pensamiento, aunque lo que realmente le arrastra a ello son sus propias experiencias negativas y frustrantes, que le llevaron a perder la confianza en cualquier instancia superior.

Frente a los dictados de las ideologías, Kieslowski confía plenamente en el propio hombre y le otorga el timón de su vida, seguro de que «en todos nosotros hay una especie de brújula o de péndulo que está ligado a la biología; no tanto a la cabeza como al instinto. Este péndulo nos dice qué está permitido y qué no lo está, cuándo hay que pararse y cuándo avanzar. Y hay que obedecer a este péndulo. Traicionarlo es traicionarse a uno mismo». Así, cada cual debe seguir esos dictados en las circunstancias concretas: Kieslowski podría aludir indirectamente a la prudencia aristotélica y quizá también a la cristiana –aunque no haya sido así mencionado nunca explícitamente–, pues ese modo de proceder es el que alienta toda su ética. En el supuesto de poder relacionarse con un sentido cristiano, sería compatible con su oposición a la moral predicada por la Iglesia, pues únicamente significaría su rechazo hacia posturas fideístas, que colocaban al hombre frente a unos preceptos fijos e impuestos, algo que pudo haber conocido entre sus compatriotas católicos, y que serían el verdadero objeto de su crítica por su irreflexivo y superficial planteamiento.

Con estos presupuestos, Kieslowski partirá de la realidad tangible de los objetos sensibles y de las propias vivencias concretas del individuo singular para intentar llegar a ideas abstractas sobre el hombre, la vida y la sociedad: este modo de proceder hizo que se le considerara un «cineasta metafísico». Posteriormente iniciará el camino inverso para mostrar cómo los principios generales –los Mandamientos de la Ley Divina en *Decálogo*, y –los ideales de la Revolución Francesa en *Tres Colores*– no pueden ser corroborados absolutamente en las realidades concretas y cotidianas: ése era su propósito al acometer dicha empresa, tras percibir cómo frecuentemente –unas veces llevado por el amor y respeto al prójimo, y otras por la propia debilidad– el individuo acaba actuando en contra de unos principios que hasta ese momento consideraba inamovibles y esenciales en su vida. Ante esta realidad, apuesta porque el individuo permanezca libre, no sometido a ideología ni a principios que determinen su actuar concreto, a que se le deje vivir su vida sin elementos *a priori*, a que él mismo acepte la vida con sus enigmas, y a que aprenda a hacer cuantas reescrituras sean necesarias de los principios morales.

* * *

La vida es considerada, por otro lado, como un misterio insondable, indescifrable, que no puede ser comprendido en su totalidad dada la complejidad con la que se va entretejiendo. Es el resultado de la confluencia del destino, del azar y de la libertad individual. A su vez, ésta no siempre se regirá por motivos racionales, pues los afectos, los sentimientos, con frecuencia determinan las decisiones que se acaban tomando.

No se tratará simplemente de una libertad entendida como libre albedrío, como una elección entre las muchas posibilidades que se le presenten al individuo en distintos momentos de su vida. Aunque sean inevitables estas opciones a diario, lo importante es que se hagan desde el propio ser, es decir, como decisiones personales en que se muestra la propia autonomía respecto a cualquier tipo de principio preestablecido por ideologías políticas, sociales o religiosas. Es más bien una «no determinación» por parte de principios absolutos, un situarse por encima de los «ideales universales».

Junto a esa libertad interior respecto a las ideologías, el individuo también debe tener las manos completamente libres, sin constricciones del pasado ni necesidades del futuro; debe vivir el presente consciente de estar construyendo su vida, sabedor de que está recorriendo un camino en el que cada decisión acarreará unas consecuencias que a su vez determinarán la vida de otros. Éste es el concepto de responsabilidad de Kieslowski, decisivo en su vida personal y en su discurso fílmico en cuanto que determina todo el actuar individual, según se desprende de sus declaraciones: «Uno de los elementos más importantes en la vida que hace que sigamos viviendo es la responsabilidad: esta noción debe entenderse en un sentido amplio. Cada uno de nosotros es responsable de sí mismo y de su vida, de lo que hace, de sus actos. Debemos pagar por lo que hemos hecho mal. Esta responsabilidad en la esfera individual es evidente. Pero hay otra responsabilidad cuya existencia ni siquiera sospechamos. Es la responsabilidad hacia los demás, hacia las personas que encontramos e incluso aquéllas que ni siquiera conocemos. Creo que nuestra manera de vivir y de actuar ejerce una influencia sobre aquéllos que nos rodean, los conozcamos o no» (Korenfeld/Ayre, 1991).

De igual manera debe saber que su vida tiene un sentido concreto, pero que él no puede determinar, preverlo con libertad absoluta, al ser alguien dependiente de circunstancias naturales (como un temporal o un naufragio, por ejemplo, según se ve en *Decálogo 1* o en *Rojo*) y de las decisiones y actuaciones de quienes le rodean (y a los que en muchos casos no conoce, como un mecánico que no revisó adecuadamente el automóvil..., circunstancia probable en *Azul*). Son factores que se le escapan al individuo y que explican el misterio de la vida: al no ser previsibles, hacen que nunca seamos capaces de dar un sentido a todo lo que pasa y que no sea posible alcanzar una libertad plena. Todo esto es lo que constituye para Kieslowski el azar, que debe entenderse no como una serie de casualidades fortuitas sino como la complejidad de relaciones y dependencias entre todos los individuos, aquello que hace que las cosas cambien, y algo que se me presenta como inescrutable. Así pues, en Kieslowski el azar no es un modo de cuadrar o cerrar sus historias de manera que resulten redondas y tengan el final apetecido, sino que más bien responde a un sentido existencial del término.

Por otro lado, al margen de este sentido del azar en la vida de los hombres, resulta que con frecuencia el comportamiento humano no puede explicarse atendiendo a decisiones meditadas o a motivos racionales. De esta manera, al estudiar la vida cotidiana y las decisiones tomadas vemos que en ocasiones se incumplen los valores morales que sirven de patrón de comportamiento. Como consecuencia, a veces se produce una fractura moral al dejarse llevar por sentimientos, por afectos que se imponen a la racionalidad. El amor así entendido sería otro componente a estudiar en el ejercicio de la libertad.

Nos encontramos, por tanto, con que sólo considerando el azar y el amor como elementos que van construyendo la vida individual puede llegarse a asumir lo indescifrable que resulta la vida, su sentido caótico y misterioso. Lo importante es saber aprovechar cada circunstancia que se nos presenta, cada oportunidad, de forma que la vida quede plenamente asumida según la propia conciencia, pues a veces no existe una segunda oportunidad: las decisiones deben ser meditadas y honestas, aún cuando en ocasiones puedan ser equivocadas y exigir una enmienda o el perdón. En una entrevista de Antonio Castro, el propio Kieslowski comentaba que se daba excesiva importancia al azar como base constructiva de sus películas; lo fundamental era la repetición de determinados elementos y situaciones, porque «en la vida las cosas sólo suceden una vez, y si uno deja escapar esa oportunidad, ya no puede volver a vivir lo mismo. No es posible retroceder en las experiencias personales (...) Pero en la película, en cambio, nos podemos permitir ciertas licencias y se puede mantener que se puede vivir de otra manera mejor». Con ello, daba a su cine un carácter reflexivo y de utilidad para la vida.

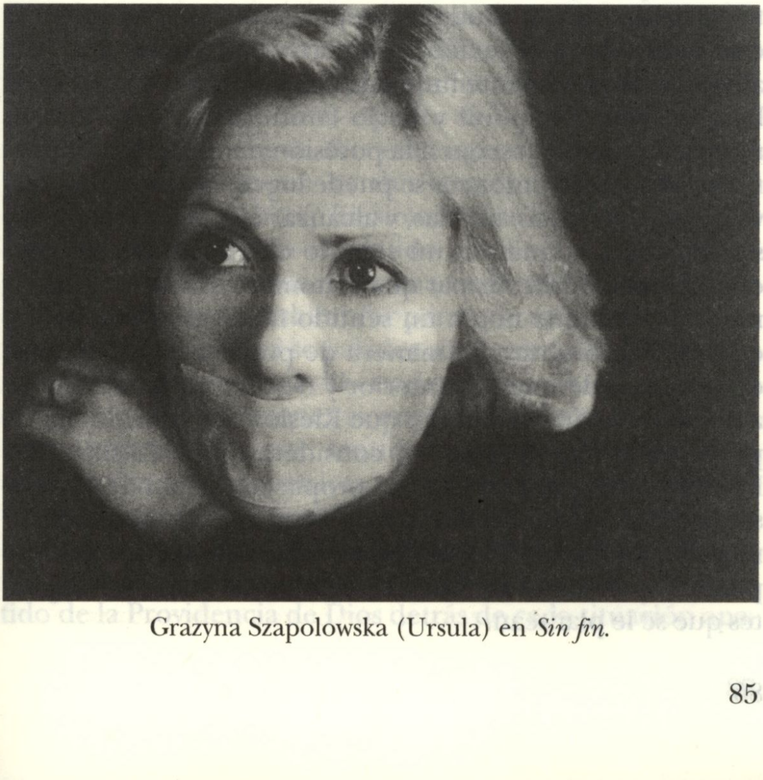
Para Kieslowski lo fundamental es que cada uno pueda vivir su propia vida sin determinaciones de ideas globalizantes que pretendan abarcar toda la realidad, darle un sentido concreto preestablecido o una finalidad a cada acción. Porque desde el momento en que el hombre vive con unas verdades incuestionables deja de ser libre, al tener que aplicar esa norma moral a cada circunstancia, y muchas veces –cuando lo lleva a cabo de manera rígida y sin hacerlo suyo, sin reflexión personal– eso le aliena; entonces, ese valor moral dejaría de tener sentido y vigencia, y le anularía la propia vida.

Para el director polaco la vida tiene sentido en sí misma, y no hay que buscarle otro distinto al mero hecho de ser vivida, porque no existe. Por eso, el error consiste en hacerse esa pregunta, pues entonces ya introducimos una finalidad que nos incapacita para ser libres. La libertad –y la felicidad, en la medida en que sean posibles– exige que la vida no se encajone en esquemas prefijados y universales: la vida consiste en vivir, simplemente; y la libertad verdadera en dirigir los propios actos de acuerdo con unas convicciones asumidas desde el interior del alma, sin buscarla directamente.

Aparte de este prejuicio hacia ideologías de principios inamovibles, considera que las fronteras entre el bien y el mal no están claras en muchas ocasiones, y a veces hacemos algo pensando que actuamos bien, aunque en realidad lo único que hacemos es elegir la opción menos mala. Por ello, no podemos construir nuestra vida sobre verdades absolutas, sino que cada circunstancia cotidiana marcará la mejor decisión que cada uno deba tomar, siendo uno mismo y contando con el azar y el amor. De ahí deriva, aparte de su negativa experiencia personal, el recelo al sistema judicial y a quien se presentase en posesión de la verdad, más aún si se refiere a los demás, como queda patente en el abogado defensor de *Sin fin*, en *Decálogo 5*, o en las reflexiones del Juez de *Rojo*.

* * *

De todo lo dicho se desprende que lo fundamental es salvar al individuo –al «yo»– y para eso hay que dejarle libre, que



Grazyna Szapolowska (Ursula) en *Sin fin*.

es como dejarle vivir, construir su vida. En esa tarea, debe ser consciente de que su identidad radica en constituirse como un ser con memoria, que tiene un pasado que determina también en parte su presente. Esa memoria debe ser el instrumento que le ayude en su proceso de liberación, al señalarle las trampas que debe evitar o cómo vencer los miedos que le paralizan; pero debe tener cuidado porque también puede convertirse en carga que le arrastre, que le recuerde sus errores o le lleve a permanecer anclado y encadenado a ese pasado. Por eso, la liberación del hombre debe comenzar por conocer su pasado, asumirlo y reconocer los errores cometidos; por ser capaz de perdonar (como hace Elzbieta en *Decálogo 8*); y por llegar incluso a la necesidad de sacrificarlo todo para reforzarse en esa libertad (como Julie en *Azul*).

Por otro lado, el individuo sólo encontrará la libertad si mira al futuro estando dispuesto a asumir los riesgos que se derivarán de sus decisiones, consciente de que influirá en terceros y de que en ocasiones serán decisiones equivocadas. Así pues, entiende que el hombre se descubre en perpetua lucha entre el pasado y el futuro, y se debate continuamente en medio de multitud de comprometidas decisiones. En este punto de su reflexión, la muerte se presenta como un alivio a esa permanente inquietud, el momento en que es liberado de lo temporal y de lo contingente. Sólo con la muerte se puede acceder a la posesión de unos valores permanentes, y sólo entonces se puede lograr la unión definitiva con las personas amadas, y alcanzar el estado en que los sentimientos adquieren un sentido de eternidad. En este contexto se podría afirmar que el hombre es «un ser para la muerte» –aunque no en un sentido fatalista ni trágico–, y que ésta supondría una manera de purificación personal, de posesión de una paz interior y de una sublimación del amor. No resultaría extraño que Kieslowski, influido por el pensamiento de Heidegger, considerase que la clave del hombre radicaría en asumir su propia condición de ser que se realiza de continuo al hacer proyectos personales; de esta manera, en ese camino de la vida debería encontrar las respuestas –por sí mismo, sin buscarlas fuera– a los interrogantes que se le plantean.

Si Kieslowski intenta ayudar al espectador a encontrar un sentido a la vida no es para darle un ideario –que no lo tiene–, o una respuesta ante las encrucijadas. Sólo pretende espolearle para que busque dentro de sí sus propias referencias vitales. Advierte que, al menos él, nunca encontrará esa libertad y esa felicidad, que nunca alcanzará la paz para su espíritu pues no cree que pueda llegar a descifrar los enigmas de la vida. Pero no por ello hay que dejar de buscarla con esperanza, pues ahí radica la vida, en intentar elegir las opciones menos malas, en salir de uno mismo para comunicarse con los demás, en amar. Y aunque el amor es considerado por Kiesloswki como un sentimiento contradictorio con la libertad, también es contemplado como la única realidad digna y la que en cierta medida redime al hombre y lo saca de la sordidez, ayudándole a vivir.

* * *

Llegado a este punto, se plantea la cuestión de si el director polaco alberga en su pensamiento algún sentido trascendente de la vida y del hombre. Partiendo de que su intención era buscar la felicidad y explicar la vida sin recurrir a explicaciones sobrenaturales, alejadas del propio hombre, todo lleva a pensar en un planteamiento inmanente de la realidad, o a considerar el espíritu como una simple manifestación de la materia. Sin embargo, una reflexión más profunda –apoyados en su alto concepto de la persona– conduce a descubrir en Kieslowski una idea del hombre como ser religioso, en el sentido amplio del término: alguien para quien la vida tiene una explicación ulterior que apenas se alcanza a vislumbrar pero que se intuye, alguien para quien la felicidad se paladea sin llegar a saborearla plenamente, o para quien la libertad no puede ser plena al percatarse de las limitaciones y contradicciones que la vida terrena impone. En este sentido se expresaba Zanussi al señalar cómo su compatriota era un hombre profundamente religioso, y eso se mostraba en su cine: el mero hecho de la educación familiar recibida y su hondo sentido de la lealtad a esa primera formación le llevaban a entender un sentido de la Providencia de Dios detrás de cada situación aparentemente casual, conduciendo los destinos de los hombres de manera misteriosa. Manifestaba Zanussi cómo lo fundamental en el hombre de Kieslowski radicaba en que «debía encontrar su propia *chance* en la vida, preguntarse por el sentido de las cosas y encontrar su felicidad en esas respuestas».

La trascendencia del hombre estaría para Kieslowski dentro de sí, consistiría en saber descubrir lo divino que hay en ese «péndulo» de su interior, conciencia personal que habla de una moral natural autónoma por la que su propia inteligencia debería ser brújula para la vida. De esta manera, no habría que vivir con un código externo al hombre (moral heterónoma), sino de acuerdo con una ley natural que –de alguna manera– convertiría al individuo «en el Dios que somos» en el momento de decidir cada actuación. Así entendido, sí se puede afirmar una trascendencia en el pensamiento de Kieslowski, como una manera de ahondar en la humanidad del hombre y de encontrar en él mismo respuesta a sus preguntas; por otro lado, no se trataría de un inmanentismo por cuanto lo que descubre en su interior son unos valores y aspiraciones que hablan de «algo superior» que le guía desde dentro, respetando su libertad.

En esta misma línea, el director polaco declaró que «el único pecado que él entendía era el cometido contra uno mismo (...); también hay que ver si se debe vivir con miedo al pecado, pues es algo introducido en nuestra cultura por el judaísmo» (Stok, 1993, p. 149). Y pensaba así porque esto supondría traicionarse, ir contra la propia conciencia o «autoría» –responsabilidad– en el obrar. De ahí la importancia concedida al «yo», al sujeto: el hombre no es un ser de la colectividad ni alguien que va «haciendo» cosas, sino que fundamentalmente es libertad, conciencia que va existiendo, viviendo. En este sentido, es capital en el *Decálogo* la figura del «hombre joven» (Barcis), personaje que no interviene en el curso de los acontecimientos pero que aparece en los momentos decisivos de la vida de los protagonistas, cuando tienen que tomar decisiones importantes. Se ha discutido mucho sobre si encarnaba al destino, a un demiurgo o la conciencia social. Aunque el propio director nunca aclaró su significado, todo apunta a identificarle con el propio protagonista de la escena, con el sujeto que vive un momento crucial en su existencia y en ese momento se desdoblase (éste sería otro rasgo muy propio de Kieslowski: recordemos *La doble vida de Verónica* o los jueces de *Rojo*) para indicarle el camino que debe seguir, al modo de conciencia individual.

Sin intención de transformar o desarrollar sin fundamento el pensamiento de Kieslowski, sino más bien de desenterrar y tratar de explicar las inquietudes que trataba de transmitir, no resulta impropio ni descabellado pensar que éste sería el aliento de trascendencia que respiran sus personajes, en constante búsqueda de respuestas para la vida, y eso aunque el propio cineasta no fuera capaz –o no quisiera– de precisarlo con claridad.

* * *

Como el Juez de *Rojo*, Kieslowski no se conforma con cualquier explicación ni con la verdad que se le ofrece en primera instancia, y por ello busca y desea encontrar algo que no sea puramente azaroso. Es un cine de preguntas sin respuestas, también por no querer atravesar el límite de lo terrenal: se trata de dar un sentido de la existencia más bien secular, de modo que el secreto de la felicidad estaría en asumir la fragilidad e inconsistencia de ésta, en aceptar el cambio y la imposibilidad de alcanzar el objetivo vital. De esta manera, la vida es contemplada como un problema con múltiples soluciones, donde cada uno debe descubrir la suya a medida que se encuentre con las encrucijadas, problemas o incógnitas que se le presenten.

Eso explicaría un pesimismo que se podría calificar de «realista», al situarse lejos del optimismo ilustrado. En cierta medida, también se le podría asimilar al pensamiento cínico al reconocerse incapaz de controlar todas las variables de la vida, y para quien sólo le queda aceptar lo que sobrevenga, sin esperanza de dar respuesta a sus preguntas. Más adecuado aún sería identificarlo, como hemos visto, con el fatalismo optimista de Camus, siempre aspirando a encontrar una felicidad imposible y reducida a lo meramente sensible.

Lo que resulta bastante evidente es que no puede ser asimilado con el pensamiento católico en su ortodoxia, por mucho que se le haya etiquetado como «metafísico católico». A este respecto, él decía estar mucho más identificado con el Dios del Antiguo Testamento que con el del Nuevo: su idea era la de «un Dios exigente, cruel, vengativo, un Dios que no perdona, que de una forma implacable exige que sean conservadas las leyes que impuso (...) que deja un amplio margen de libertad e impone una gran responsabilidad» (Stok, 1993, p. 149). Esta percepción de la divinidad estaría en consonancia con su propio talante, más proclive a la autoinculpación, a la severidad y a la amargura a las que le conducía su sentido obsesivo de la responsabilidad.

Por otro lado, eso también explicaría una ética que únicamente puede formularse con principios morales negativos –para *Decálogo* acudió a la redacción de los Mandamientos recogida en el Pentateuco, con una orientación en este sentido–, pues el «ama y haz lo que quieras» agustiniano se presentaría como insuficiente. De esta manera, Kieslowski intentaría explicar cómo la sola Ley y los principios negativos acabarían por no servir en muchas ocasiones –según concluye en su *Decálogo*–, y por tanto sería necesario apoyarse únicamente en la propia brújula; además, quedaría reflejada la conveniencia de articular la vida sólo sobre pautas positivas (ama al prójimo, repeta la libertad ajena, trata al otro como a un igual...), modos que no implican restricciones ni imposiciones, ni cercenan tampoco el propio actuar.

3

Paradojas de la libertad

Artur Barcis en *Sin fin.*

«No hay ningún viento favorable para el que no sabe a dónde se dirige»

Arthur Schopenhauer

Según sus propias declaraciones en numerosas entrevistas, «la libertad es un concepto contradictorio con la naturaleza humana», pues cualquier elección supone una restricción y negar otras posibilidades, que pasan a ser inviables desde ese momento. Detrás de esta consideración, Kieslowski deja ver su sentido absoluto de la libertad, que se presenta como inalcanzable para el hombre, como criatura y ser limitado que es. Nos encontramos ante una visión, por tanto, un tanto ingenua e idealista, propia de un ser de elevadas aspiraciones que vivió preocupado por la alienación de un individuo que no podía reflexionar sobre sí mismo, ya fuese porque su libertad era cercenada por la fuerza física (libertad política anulada por los totalitarismos) o por la educación (ideologías o religiones como fuerzas que reducen la libertad individual interior).

Por otro lado, Kieslowski ha declarado que más que preguntarnos si somos libres, lo que deberíamos hacer es aclarar si realmente queremos serlo. Se lo pregunta al comprobar cómo continua e incuestionadamente, el individuo va asumiendo unos compromisos que sabe con seguridad que le limitan la autonomía. Dice que en cierta medida es incompatible con el amor, porque éste supone una elección que determina los movimientos posteriores, en virtud del vínculo surgido y de las responsabilidades derivadas. Se podría pensar que esta concepción de la libertad es una reducción al libre albedrío, pero va más allá y hunde sus raíces más profundamente al mirar directamente a la situación del alma que pierde un estado de paz y serenidad, de quietud y felicidad, algo que en realidad sería más propio de un momento primigenio, virginal, natural..., y a la postre teórico e inexistente, planteado desde su propia ingenuidad. Este momento sólo se alcanzaría con la muerte.

Nos encontramos ante un tratamiento cargado de una fuerte dosis existencialista, pues llevado al extremo podría acabar afirmando sin miramientos que estamos condenados a ser libres y que sólo nos resta hacer lo posible para que eso no nos lleve a la autodestrucción. A pesar de ello, se puede ver cómo adopta cierta distancia frente al existencialismo, al homenajear aspectos de la vida y observar los sentimientos y conflictos morales, y cómo el destino juega contra la propia ética individual. Por otra parte, no elogia el azar como lo haría un existencialista, sino que lo utiliza como herramienta o medio para explicar lo misterioso y ambiguo de la vida. Piesiewicz dice que ambos buscaban continuamente, a través de sus obras, una mirada de misericordia sobre el hombre donde resplandeciese toda su dignidad.

Como ya se ha apuntado, la reflexión debe ser el cauce para escapar de las trabas interiores que esclavizan al hombre, ocultas unas veces tras normativas morales, religiosas o sociales, y otras veces surgidas del temor, de la incertidumbre o de las malas experiencias que atenazan y congelan al individuo.

En su búsqueda de lo que ha de constituir la esencia de la libertad, Kieslowski comienza por preguntarse si ésta consiste en una especie de autonomía, de *liberación de*, planteamiento que lleva al extremo hasta el punto de colocar a alguno de sus personajes en la tesitura de «querer liberarse de su pasado» (el caso de Julie en *Azul* es el más paradigmático). Busca un desligamiento de todo lo recibido desde fuera: sería como un intento por realizarse partiendo de cero, tarea imposible y que esconde cierta concepción negativa de lo recibido (cultura, ideología o educación), que actuarían desde ese momento como trabas o límites al libre ejercicio de la propia personalidad.

En ese primer instante busca una libertad que se confunde con la espontaneidad de la naturaleza humana, a la que no conviene encauzar rígidamente, y a la que hay que dejar que se exprese en cada momento como estime oportuno; de igual manera que la naturaleza del águila apunta a que vuele por los cielos en libertad y no a que permanezca enjaulada, la del hombre exigiría esa ausencia de lazos interiores que le obligan e impiden expresar lo que lleva dentro.

En esa tarea de reflexión y conocimiento propio, para Kieslowski es fundamental asumir las limitaciones personales y las responsabilidades respecto a los demás. De la misma manera considera claves el sentido de honestidad que debe conducir las decisiones, la humildad para saber pedir perdón o para comprender las actuaciones ajenas, así como para no erigirse en juez o imponer un criterio único de actuación. En cada uno de sus personajes, Kieslowski dejará su huella de lo que entiende que podría considerarse un hombre libre, o más bien de lo que no debería ser quien aspire a la felicidad.

Junto a ese sentido de *liberación de*, es preciso abordar otra vertiente de la libertad: la *liberación para* –de la que hablaremos en el capítulo acerca del amor–, realidad que siempre quedará tamizada por ese sentido conformista, lleno de resignación, de tintes negativos y horizontes limitados. La *libertad para* amar, para salir de uno mismo y de la indiferencia será la manera más digna de vivir, de realizarse en la medida en que la naturaleza lo permite, y también de caminar hacia una muerte que libere de todo. Con ese planteamiento, la libertad de quien vive abierto hacia los demás sólo se perderá cuando se falsee y se contamine ese amor que da sentido al existir.

En todo ese proceso de indagación sobre la libertad vemos que las aspiraciones de Kieslowski no quedan nunca satisfechas: considera la fragilidad y la limitación de la naturaleza humana, y entiende la libertad precisamente como una manera de hacerse dueño de esos límites, de dominarlos, de poseerse a uno mismo, para a continuación mirar hacia fuera. En su obra, empuja al hombre a conocer y asumir su pasado, a vivir y tomar sus decisiones aun a riesgo de equivocarse: hay ciertamente un enfoque constructivo de la libertad como manera de ir realizando el propio proyecto vital, para mejorar como persona –precisamente con los diversos tipos de compromisos– o para desarrollar las cualidades de cada uno.

Sin embargo, ese mismo Kieslowski no renuncia a una libertad y felicidad absolutas, moviéndose en una esfera utópica e irreal. La cultura, la ideología, la religión o la educación son vistos como impedimentos para ese ejercicio de la libertad y dejan de ofrecérsenos como «recursos» que permiten al individuo construir su propia vida. También se aprecia una carga negativa y pesimista, a veces excesivamente pendiente de lo que se pierde, y sobre todo del temor a equivocarse, con una postura defensiva ante los males de la sociedad –se adivina su mirada a la Polonia sin libertad ni riqueza, y a un Occidente ciego e hipócrita– y ante la debilidad y dificultades del hombre para hacer cosas buenas. En cierta medida, es un enfoque con cierto aire protestante y jansenista, demasiado centrado en el temor y la culpa, rígido en su concepción y con la duda permanente, donde hay poco margen para la imperfección y la rectificación.

En definitiva, Kieslowski navega en un mundo interior un tanto perplejo y contradictorio donde, ciertamente y en buena lógica con sus presupuestos, acaba sosteniendo que la libertad –como la igualdad y la fraternidad– es contradictoria con la naturaleza del hombre, pero a la vez que sería necesaria para amar y también fruto de ese mismo amor, única manera de liberarse de trabas interiores. En su reflexión, comienza con premisas lúcidas acerca del hombre mismo pero no termina por darle un enfoque positivo y plenamente optimista, algo que está en sintonía con lo que era su propia vida, en constante inquietud existencial.

A) *TRES COLORES*: ¿LIBERTAD CON DEMOCRACIA?

Decíamos que *Tres Colores* había surgido del deseo de comprobar cómo los tres principios de la Revolución Francesa y que fundamentan las sociedades occidentales eran vividos internamente por sus habitantes: se trataba de examinar si el hombre moderno era realmente libre y vivía en igualdad o en solidaridad; si simplemente lo deseaba, o si creía vivir de acuerdo con esas máximas. De esta manera, Kieslowski interpelaba al espectador para que se hiciese preguntas y tomase partido, para decidir su futuro, para vivir; y para esta tarea únicamente contaba con la fuerza del amor.

En realidad, las tres películas responden a una misma consideración de la existencia, y suponen tres visiones complementarias al empujar al individuo a tomar contacto con el mundo, a decidir su futuro en conciencia y honestamente, a salir de la indiferencia y aceptar sus responsabilidades. Para ello, la protagonista de *Azul* tiene que conocer la verdadera realidad de su vida, y perder el miedo al dolor y al riesgo de equivocarse; el de *Blanco* necesita superar la alienación que le produce su desigualdad económico-social; y en *Rojo* se nos presenta a un Juez que debe salir de la inactividad a que le ha conducido una experiencia llena de desencanto, y volver a entrar en contacto con el mundo. Son tres situaciones de vidas en soledad y sufrimiento que ni la tecnología ni el dinero o bienestar pueden remediar; son distintos planteamientos de huida de una realidad que disgusta, pero que no puede obviarse ni convertirse en terreno para que crezca un escepticismo anestésico. Esas vidas sólo encuentran aire fresco de la mano del amor que parece surgir de nuevo en sus vidas, como si de una segunda oportunidad se tratase, y aunque sea de manera tenue y teñida de incertidumbre.

Para ilustrarlo, a Kieslowski le gusta jugar simbólicamente, y equipara esos mundos interiores con otros tantos animales: los ratones viven atrapados como Julie en un mundo asfixiante y temeroso, la paloma solitaria que se acerca a Karol en el metro parisino se convierte en símil de su propia situación de soledad, y la perra atropellada en la noche en una carretera solitaria es espejo del aislamiento en que vive su dueño, el Juez jubilado.

A la vez, Kieslowski no se reprime y lleva a cabo una crítica a las instituciones que prometen la libertad, la igualdad o la felicidad: el modelo capitalista y su falta de escrúpulos, el sistema judicial de las democracias occidentales, la sociedad de la imagen y la tecnología son cuestionadas y puestas en entredicho como cauces para que el hombre encuentre el sentido de su vida.

Azul *o la búsqueda de la propia identidad*

En *Azul* se aborda más directamente el problema de la libertad, aunque no sea de manera única ni exclusiva. En este melodrama, Kieslowski analiza el ideal de libertad que busca Europa y concluye que no es posible alcanzarlo con el planteamiento aportado por la modernidad, porque éste conduce a la soledad y supondría el infierno individual.

Desde la Revolución Francesa, Europa parece buscar una libertad que consistiría en una autonomía –capacidad para darse la propia ley–, y en una autosuficiencia e independencia que le permitirían construir su vida sin necesidad de los demás, egoístamente, rechazando el compromiso: sería el triunfo del individualismo frente al personalismo. De esta manera, *Azul* pone de manifiesto con imágenes el fracaso del pensamiento occidental, también porque esa libertad –felicidad– se articula en función de las personas y éstas sólo pueden satisfacer relativamente sus expectativas, por debajo de las ansias de Kieslowski: eso explica su desencanto, su incapacidad para colocar a sus personajes en un lugar apropiado e ideal.

En el papel protagonista se nos presenta a Julie, una persona feliz, con una vida construida en torno a una familia y a un trabajo, ayudando a su marido Patrice –compositor de fama internacional– en la creación o corrección de la música. Aparentemente es libre, ha elegido su proyecto vital y todo discurre sin contrariedad. No se cuestiona los valores sobre los que ha construido su vida. Pero todo se viene abajo tras el accidente de coche en el que mueren su marido y su hija: con esta circunstancia, Kieslowski parece cuestionar esa libertad aparente del ciudadano occidental, revisar su fundamento al colocar al personaje en una situación crítica.

La película comienza con un plano en negro –que en realidad es un primerísimo plano del neumático del vehículo que no deja resquicio a la luz– y con un claro protagonismo del sonido del motor. A continuación, la carretera atraviesa un túnel, de fuerte sentido simbólico: nos presenta la vida como un recorrido entre las tinieblas que conduce hacia un foco de luz y esperanza que se abre en el horizonte, aunque antes de llegar a él sea preciso pasar por momentos de oscuridad; es la misma oscuridad, el sufrimiento y el desconcierto que Julie vivirá en su peregrinaje hacia la libertad auténtica.

En este prólogo y en las escenas iniciales, Kieslowski recurre a abundantes primeros planos y coloca la cámara en lugares insospechados, cuidando con esmero la composición de cada uno de ellos: a la rueda le sucede la cara de la niña y el envoltorio de su piruleta, para seguir mostrándonos de manera un tanto enfática la pérdida de aceite del coche, el bilboquete con que juega un chico que hace autostop, o la pelusa y las lesiones del rostro de la propia Julie tendida en la cama del hospital, por no hablar del magistral detalle de su pupila que refleja la imagen del doctor. Son maneras explícitas y descriptivas de las que se sirve para narrar sin palabras lo sucedido y para entrar en el mundo interior de la protagonista.

En el hospital, Julie se enfrenta a un mundo nuevo, desprotegida y vacía de todo lo que conformaba su mundo complaciente. El dolor es tan grande que se siente morir, que desea morir al presenciar en el televisor la ceremonia del entierro de los suyos. El desgarrón en su alma es tan grande que sólo encuentra solución en el suicidio, e intenta tomar una sobredosis de pastillas. Es la desesperación de quien no ha digerido la muerte, de quien ama y anhela unirse pronto a la persona amada ausente; concibiendo la vida únicamente como un valor sensible y sin esperanza en otra vida que trascienda la presente, es la única salida para quien sufre ese peso en el alma y quiere liberarse de él: el peso del dolor y el de la ausencia que le impiden ser libre, que la atan a un mundo en el que se siente extraña. En este punto sólo cabe la muerte, única vía capaz de sublimar y recuperar el amor perdido. Pero el miedo y la fragilidad interior la paralizan en su intento de quitarse la vida: no es tan fuerte y valiente como pensaba hasta ese momento. Este suceso supone la primera derrota de quien nunca había ido a la guerra consigo misma, y por tanto de quien no calibraba adecuadamente sus propias armas y desconocía su propia realidad.

El plano en que intenta tragarse las pastillas, mientras es observada por la enfermera desde detrás del cristal de la estancia, tiene gran fuerza dramática: las miradas entre las dos mujeres son de desesperación e impotencia por una parte, y de piedad y comprensión por la otra; la conclusión de la escena resulta paradigmática, con el comentario derrotista y dramático de Julie de «no soy capaz»: efectivamente, no es capaz de quitarse la vida, de ejercer un acto libre que sólo el hombre puede acometer, yendo contra el principio natural de la supervivencia; tampoco de enfrentarse a una vida sin amor, que ahora se le presenta como un túnel oscuro que la atemoriza, de la misma manera que después se amedrantará ante unos ratones.

Ese mismo temor que la paraliza al intentar suicidarse es el que la empuja a escapar de un mundo que la asusta, desprotegida del amor de su marido y de su hija. Sin ellos, no es ella misma y su papel en la vida ha sido destruido: se puede decir que su identidad pasa por unas relaciones de amor, que antes la liberaban y ahora la encadenan. Según Kieslowski, aquí radica el sentido ambivalente del amor, que unas veces puede conducir a la libertad y otras en cambio la impide. Sin embargo, hay que señalar que lo mismo podía decirse de manera recíproca, pues también la libertad interior era lo que le permitía donarse y salir de sí, mientras que ahora se ha quedado encerrada en su desgracia y ha caído en la más absoluta de las indiferencias, incluso hacia su propia vida. Amor y libertad, libertad y amor se constituyen, pues, como dos polos de una misma realidad vital, de manera que se necesitan y retroalimentan en cada individuo y en cada situación en que se encuentran. Queda, por tanto, claro ya desde estos primeros instantes que Kieslowski postula la falta de libertad en que se encuentra Julie, pese a su solvencia económica, su alto nivel cultural, y al hecho de vivir en un Estado de derecho y libertades.

Fracasado este intento de acabar con el futuro, la protagonista de *Azul* intentará otro camino distinto para alcanzar la liberación, inverso al anterior: el de la ruptura con el pasado. Pretenderá iniciar una nueva singladura, en desconexión con lo vivido hasta el momento presente: venderá su casa y todo lo que le recuerde su vida anterior y su amor perdido, se trasladará al centro de París para vivir en un piso donde no se encuentre con niños que le traigan a la memoria a su hija, destruirá las partituras del concierto para la Unificación Europea en el que trabajaba su marido..., y hasta –en un gesto lleno de fuerza y sentido plástico– masticará con fruición la última piruleta de su hija, que conservaba en su bolso en el momento del accidente.

La reacción de Julie vaciando su bolso con todas sus pertenencias sobre la cama –escena que Kieslowski ya había recogido en *La doble vida de Verónica*– ilustra lo que constituye su identidad en ese momento, su vacío interior a falta de sus seres queridos. ¿Qué le queda sin el amor? Sólo unos cuantas cosas materiales, que no cumplen otra función que la de llevarla a un pasado que se ha ido, y del que ahora intenta huir. Por eso, inmersa en ese estado de tensión y de rabia frente a la realidad, su reacción es descontrolada y contradictoria.

Quiere vivir al margen del pasado, huir de ese infierno sin amor, pero esa empresa se le irá presentando como imposible: los recuerdos –y principalmente la música– surgen con fuerza de su interior en los momentos más insospechados: al recibir la visita de una periodista, al nadar en la piscina, al descansar... Lucha con denuedo y se esfuerza por apagar el fuego del dolor que la quema por dentro, y eso la lleva a herirse los nudillos rozándolos contra la pared, como si un dolor exterior pudiese mitigar el otro que la está minando.

A lo largo de la película son numerosos los fundidos, lentos y prolongados, que dejan el tiempo en suspenso y sirven para introducirnos en el alma atormentada de la protagonista –sobre todo por medio de fundidos en negro, de manera repetida– o en los pequeños momentos de alivio

Escena de *Azul*, en que Julie (Juliette Binoche) se acaba de dañar los nudillos contra el muro para aliviar su dolor interior.

–entonces el fundido es en azul, cuando aparece adormecida en su casa, o en blanco, mientras está tomando el sol en el parque público. En ambos casos, ese recurso visual es potenciado por la música para remarcar unos sentimientos de soledad, haciendo emerger desde su interior las notas de fragmentos del concierto inacabado, notas llenas de fuerza y tensión dramática en unos casos, o de lirismo y suavidad en otros. La funcionalidad de los fundidos en negro estriba en llevarnos a revivir la dureza de la soledad de Julie, a la vez que deja traslucir su violenta lucha interior con cualquier recordatorio del pasado perdido, ya sea con motivo de la visita de la periodista o del encuentro con Antoine –a los que trata con dureza excesiva–, o en la piscina. En esos momentos, el tiempo cobra un sentido dispar: objetivamente pueden suponer sólo unas décimas de segundo entre, por ejemplo, los «buenos días» de la periodista y su contestación, pero subjetivamente han supuesto todo un viaje a las profundidades de su alma y un regreso a su vida pasada, recorrido en el que la hemos acompañado, y sufrido con ella su soledad.

Puestos a buscar otras interpretaciones, quizá el gesto de rabia de rozarse los nudillos también pueda significar un intento de demostrarse a sí misma que puede anular y vivir al margen de los sentimientos, que su libertad es una realidad sin ningún género de ligazón ni compromisos. Por ese mismo motivo también accedería a pasar la noche con Olivier, amigo de su marido y que está enamorado de ella: por eso, a la mañana siguiente cree salir victoriosa del reto al que se ha sometido, al decirle que es una mujer como las otras, que no ha significado nada esa relación, que puede vivir sin amor y que no piensa ligarse más a ningún hombre ni realidad terrena. En este momento, Julie representa la imagen pretenciosa de quien anhela una libertad desligada del amor, de lo humano; es un intento abocado al fracaso, puesto de manifiesto cuando en la última escena de *Azul* vuelvan a pasar la noche juntos a petición de ella. ¿Qué ha cambiado entre la primera y la segunda noche? Como veremos más adelante, frente a la frialdad del primer momento, ahora Julie –una vez que se ha conocido más plenamente– ha logrado poseerse a sí misma, y como consecuencia está en condiciones de darse a quien quiere, libremente: de nuevo ha nacido en ella un sentimiento de amor y está dispuesta a emprender el camino de la vida, incluso con el temor a perderlo. En esta cuestión, Bruno Ferrara habla de una ambigüedad interesada de Kieslowski, por la que no queda claro si realmente Julie vuelve a amar al final de la película; por su parte, el director sostiene que no ama, sino que más bien es amada, y que su verdadero amor sigue siendo su marido; con ello, condenaría al marido muerto e infiel, lo mismo que a una Europa falsa cimentada sobre la falacia; la película sería la historia de una venganza y de un fracaso; es lo que llama el «filme escondido», por debajo de lo que las imágenes dejan ver (Ferrara, 1993, p. 60).

A estas alturas de la película, se puede decir que Kieslowski nos ha ofrecido ya varios detalles esenciales de lo que supone un ejercicio de libertad, desde el momento en que Julie pretende dar término a su vida, se restriega los nudillos contra el muro o se abandona a la relación sexual con Olivier. Son muestras de la capacidad del hombre de ir en contra de lo que es natural: de dejar de lado el instinto de supervivencia y desear la muerte, de procurarse el dolor en vez de huir de él, o de realizar algo de suyo placentero sin llegar a experimentar el goce. Sólo un acto de la voluntad puede aparcar lo instintivo y responder a motivos e intenciones más profundos, que el animal no puede plantearse: en definitiva, todo supone un ejercicio de la libertad.

Lo que pretende Julie es renunciar a su identidad, labrada sobre el pasado... y eso no es posible. El director de *Azul* deja claro que la memoria es parte esencial del individuo y que configura su personalidad; no es una prenda de la que uno se pueda despojar con una decisión de la voluntad, sino lo que le conforma como tal o cual persona, y es parte de él mismo. El ser individual está íntimamente unido –Kieslowski diría «encadenado»– a su pasado, al mundo que ha ido «fabricando» con cada una de las decisiones tomadas en la vida, que han configurado una manera de pensar y una escala de valores, a la vez que han originado unas relaciones que se han convertido, en ocasiones, en dependientes. Es un error y un imposible lo que Julie quiere: nadie puede renunciar a su pasado y seguir siendo uno mismo, aunque esto no supone un impedimento para rectificar rumbos vitales, comenzar nuevas etapas, o reconocer errores anteriores y pedir perdón.

Julie se queda sólo con su propia cuenta corriente, sin ocupación alguna... y con una alta dosis de escepticismo y resentimiento. Hasta cierto punto, podría tratarse de un *alter ego* del propio Kieslowski, desencantado del modo de vida occidental en el que tantos se creen libres cuando en realidad son esclavos de sí mismos, y para quien la Europa de las libertades no sería más que una quimera, una máscara, una utopía..., lo mismo que ese Concierto para la Unificación que, según dice Julie a Olivier, «ya no existe».

En esta trayectoria emprendida por la protagonista, se podría pensar con su director que está buscando la libertad, aunque realmente se trata de una huida de la realidad y de sí misma, incapaz de afrontar el dolor y la soledad. Kieslowski quiere dejar claro que esa búsqueda es sólo aparente, pues en el fondo lo que quiere es seguir ligada al amor de su marido, al que ahora ha pasado a amar de manera sublimada. Aunque su orgullo y desesperación le han llevado a desprenderse de todo lo material que se pudiese relacionar

Intentando romper con su pasado, Julie decide romper las partituras del Concierto para la Unificación Europea.

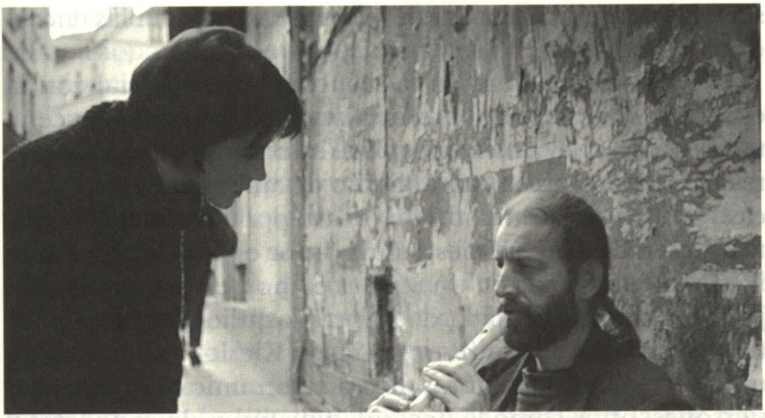
con el pasado, no ha sido capaz de cortar con todo: se ha quedado con un trozo de la partitura en la que Patrice había esbozado el final del concierto, y con la lámpara de cristales azules de la habitación de su hija; son eslabones que la siguen uniendo a los seres queridos, y de los que no puede desligarse. Con ello vemos a una mujer contradictoria, que en esos momentos no sabe qué quiere ni cómo conseguir esa libertad interior: no sabemos si es posible alcanzar esa paz a través del olvido y de la negación de la vida pasada, o si lo logrará refugiándose en ese amor, ahora vivido de una manera distinta y más espiritual. Es una actitud llena de perplejidad ante la vida, la misma que tuvo Kieslowski, y la misma que suponía en todo hombre que dice estar buscando la libertad.

* * *

Pero no sólo Julie sirve a Kieslowski para ejemplificar el sentido de la libertad. A lo largo de la película nos irá presentando a otros personajes que le servirán para completar su discurso, y a los que dotará de gran fuerza metafísica. Vemos, por ejemplo, al flautista, hombre con aspecto de mendigo que toca en las calles pidiendo limosna, pero que en realidad goza de una posición económica acomodada, según se desprende de su coche y de su mujer, de buen aspecto y cuidado porte. Es una persona que ha tomado la opción vital de hacer lo que le gusta y de renunciar a asumir obligaciones; su libertad y su felicidad las encuentra tocando la flauta, obviando los comentarios y consideraciones que se hagan los viandantes, dejándose llevar por la inspiración, sin normas ni reglas musicales que le coarten... Pero cuando Julie le pregunta, incluso él responde que «hay que quedarse siempre con algo».

Como ya hiciera en *La doble vida de Verónica*, Kieslowski trabaja sobre las intuiciones y las realidades espirituales, e inexplicablemente hace tocar al flautista la melodía del concierto de Patrice/Julie aún inédito. Ante la pregunta de ella acerca de dónde ha sacado esa música, el «mendigo» responde que él toca de todo, que se deja llevar de lo que le gusta. Dentro del pensamiento kieslowskiano, no es aventurado pensar que detrás hubiera una «doble vida de Patrice», una comunión de espíritus y de transfusión de sensaciones y experiencias; por otra parte, de la misma manera que Patrice dejó su música al morirse, también el misterioso personaje se ha dejado «olvidada» su flauta en la calle, como observa Olivier.

La visita de Julie a su madre –enferma de alzheimer e ingresada en un geriátrico– se nos presenta como otra ocasión para que el director polaco nos dé su idea de la libertad. Ausente del mundo real –confunde a su hija con su hermana–, manifiesta que no le falta nada porque tiene la televisión, donde puede ver todo lo que pasa en el mundo. Es una libertad apoyada en lo virtual, empobrecida, pero la única a la que la enferma puede acceder. Aunque vive en su propio mundo, desligada del exterior, también ella se preocupa por saber de su hija/hermana «si tiene dinero, porque es importante y no se puede renunciar a todo». El mismo mensaje muestran las imágenes que está contemplando en la televisión: unos ancianos hacen *puenting*, buscan sensaciones nuevas, como una manera de sentir esa vida que se les escapa; pero ellos tampoco pueden desligarse del todo, y



El flautista de *Azul* (Jacek Ostaszewski), prototipo de quien encuentra la liberación prescindiendo de convencionalismos, «aunque siempre hay que quedarse con algo».

la soga que les asegura se muestra como un elemento fundamental.

Durante la conversación con su madre, con las escenas de fondo en que los ancianos se lanzan al vacío, asistimos a la primera y única confidencia que hace Julie en toda la película. Entonces deja ver el estado de su alma a la vez que manifiesta sus intenciones de futuro: «Antes era feliz. Les quería y ellos me querían. Ahora me he dado cuenta de que sólo voy a hacer una cosa: nada. Ni más posesiones, ni más encuentros; ni más amigos, ni amores, ni ataduras: no son más que trampas». Esta declaración es fundamental para entender el escepticismo y el resentimiento que invaden a Julie –también a Kieslowski– y que determinarán su actuar. Es también el momento en que descubre una verdad sobre su pasado que desconocía: de pequeña tenía miedo a los ratones. Es una realidad que poco antes, en el piso alquilado, se le ha presentado como novedosa y que no la deja dormir. Ahora encuentra su explicación en la memoria perturbada de su madre: siempre ha sido una mujer miedosa y cobarde. Con este descubrimiento, Julie da un primer paso hacia la libertad –aunque aún no se dé cuenta de ello– porque conoce la verdad sobre sí misma, punto de partida para poseerse y dominarse, y para después elegir bien en las encrucijadas de la vida.

Como ya sucediera en la secuencia del hospital con la enfermera, desde el punto de vista de la puesta en escena también aquí hay un cristal que se interpone entre Julie y su madre, y que marca el aislamiento de ambas mujeres, en un caso por propia voluntad y en el otro por enfermedad. Cristales, espejos y superficies pulidas –por ejemplo, la cucharilla de café enfocada en un primer plano y en la que se refleja la imagen deformada de la propia Julie– serán objetos frecuentes en toda la filmografía de Kieslowski, utilizados unas veces como metáforas de esa incomunicación entre las personas, otras como la necesidad de todos de conocerse y encontrarse con uno mismo o de no vivir una realidad deformada por los prejuicios o filtros personales.

Entre los vecinos del inmueble alquilado, Julie conoce a Lucille, prostituta que trabaja en un *sex-show* «porque le gusta, como a todos». La realidad de su vida no es más rica que la de la anciana enferma, pero es el horizonte vital en el que se mueve –por falta de cultura o por necesidad– y no comprende que eso suponga una degradación del amor y de la persona. Sólo cuando descubre a su propio padre entre los clientes del establecimiento surge el rubor a ser vista: es la reacción natural de pudor y vergüenza ante un ser concreto con el que existe una relación personal, más verdadera que la establecida con los clientes habituales, que no dejan de ser elementos esporádicos sin repercusión alguna en su vida. Julie y Lucille serán amigas siendo aparentemente tan distintas por educación y clase social: ambas se muestran tolerantes con otras formas de pensar y vivir, se relacionan y se hacen favores en momentos de necesidad (será Lucille quien le ayude a deshacerse de los ratones muertos, mientras que Julie acudirá ante la urgente necesidad de ayuda de su vecina). A su manera, se establece entre ellas una conexión afectiva que las ayuda a ser libres, a no encerrarse en sus propios modos de pensar y de vivir, a comprender «al otro» y salir del «yo». Esta actitud de tolerancia, de ponerse en el lugar del otro, otorgará a los personajes de Kieslowski –se aprecia también en el Juez de *Rojo*– un distanciamiento de la realidad personal que les capacitan para ser más libre, sin apasionamientos ni cegueras llenas de soberbia sobre el propio juicio.

En esa misma relación de amistad entre Lucille y Julie se apunta una constante en la filmografía de Kieslowski, aunque no se llegue a desarrollar aquí tanto como en *La doble vida de Verónica*: la repetición de situaciones y el entrecruzamiento de vidas que se influyen decisivamente. Al visitar Lucille el apartamento de su vecina y ver la lámpara azul, exclama gozosa que ella «tenía una igual cuando era pequeña y que jugaba a saltar e intentar tocar los cristales que colgaban»; la reacción de Julie, conmovida, deja entrever la posibilidad de que Lucille llevase una vida paralela a la que tendría su hijita fallecida e incluso a la suya propia. No se trata de una mera reacción sentimental, sino de la consciencia de Julie/Kieslowski de que su propia vida podía haber discurrido por cauces distintos si se hubieran dado otras circunstancias, y que podría haber terminado llevando una vida como la de Lucille. Es como si nos dijese que la vida muchas veces depende de factores imprevisibles, lo que supone un nuevo motivo que invita a comprender, a no enjuiciar comportamientos que se presenten como heterodoxos o reprobables.

Un personaje más nos servirá para ilustrar el pensamiento de Kieslowski: Antoine, el chico que al inicio de la película aparece haciendo auto-stop y que presencia el accidente. Estaba entretenido en un juego de azar y habilidad, consistente en introducir una bola agujereada en un palitroque. En el momento en que lo logra, se produce el choque mortal; el hecho puede considerarse como fortuito o no, pero la realidad que se quiere mostrar es que la vida de una persona está pendiente de elementos imprevisibles (de hecho, en el plano anterior se había visto cómo el coche perdía aceite, quizá por una revisión defectuosa del mecánico), así como de otros derivados del ejercicio de la libertad personal. Sobre esta circunstancia, Kieslowski aclaraba que se trata de una casualidad, recuerdo de un accidente que presenció siendo niño, aunque él no estuviera jugando. Cuenta que en la escena pensaron colocar a Antoine jugando con un cubo de Rubik, pero estaba ya un poco pasado de moda, y acabaron decidiéndose por el bilboquete: se trataba de sugerir «algo que nos diese ese sentimiento de culpa: como consigue meter la bola, entonces ocurre el accidente; es difícil decir que hay un lazo realista, pero puede que sí». Esta era su ambigua e imprecisa declaración sobre el significado de la escena.

Antoine es un chico sencillo y sensible, y se ha sentido en la obligación moral de buscar a la superviviente del accidente para devolverle una cadena con un pequeño crucifijo que encontró en las proximidades («si no sería un robo», le dice), y también para transmitirle las últimas palabras de su marido, por si tienen algún valor o importancia. No opina así Julie, para quien «ya nada es importante», y menos aún cuando resulta que no era más que el final de un chiste que su marido les estaba contando en el fatídico momento. Cada uno tiene su perspectiva de lo que es importante y de cómo debe actuar, y eso es lo que Kieslowski defiende, y por lo que en el fondo alaba al chico, que actúa según su conciencia y honestamente. Según este planteamiento en el que sitúa a Antoine, ésa sería la verdadera libertad, que no depende de la entidad de los hechos ni entiende de valores más importantes que otros, sino de que cada cual actúe según él mismo crea.

De todos estos personajes se sirve Kieslowski también para señalar que la libertad no se basa en una ausencia absoluta de normas morales, sino más bien en la necesidad de que cada uno encuentre su modo particular de vivir, de ser honestos de acuerdo con su conciencia. También queda claro para el director de la trilogía de los Colores que no hay verdades absolutas rígidas ni certezas morales evidentes, que se debe vivir y dejar vivir sin elementos *a priori* venidos de instancias exteriores. La libertad posible en la vida siempre conlleva un no desligarse de todo, quedarse con algo, pero sólo con aquello que uno crea imprescindible.

Entre los personajes analizados anteriormente hemos dejado aparte el de Olivier, el hombre que hará todo lo posible por hacer salir a Julie de su encierro, por impulsarla a vivir con su amor. Él también juega sus cartas y ejercita su libertad como cree conveniente para beneficio mutuo: decide intentar concluir el concierto, ofrecer su amor a Julie a riesgo de no ser correspondido, sacar a la luz la verdad de la amante del compositor fallecido como único medio para despertar a la mujer del sopor en el que se encuentra... Inicialmente, para Julie el requerimiento de Olivier no significa más que un posible camino ya andado anteriormente y que no quiere volver a recorrer: el del compromiso humano. La clave está en que ella sigue enamorada de su marido, y todo lo demás no tiene valor, tal y como quiere demostrarle al acceder a acostarse con él.

Ese camino de huida del pasado que Julie ha emprendido no puede conducir a buen puerto. Está anegada en el dolor de la misma manera que el sol radiante la ciega e impide ver –sugerente y único fundido en blanco– a la anciana esforzándose por meter un vidrio en el contenedor. Tan pendiente está de sí misma, de no ligarse a nada ni a nadie, que no puede caer en la cuenta de la fugacidad de la vida y ayudar solidariamente a quien le rodea. Y es que para Kieslowski la mayor prueba de falta de libertad y de amor es la indiferencia, un estado capaz de congelar y de anular la vida. Al parecer, aunque nunca se definió con claridad al respecto y prefería dejarlo a la libre interpretación del espectador, el director quería mostrar esa idea de lo efímero de una vida cerrada sobre uno mismo con imágenes como la de la luz cegadora que impide ver a Julie la posibilidad de ayudar, lo mismo que más tarde será sugerida con el primer plano del azucarillo que se consume al entrar en contacto con el café, en la escena con Antoine en la cafetería.

Así pues, el amor que Olivier siente por Julie será la única fuerza capaz de sacarla del infierno en que está sumida. Al hacerse cargo de la conclusión del concierto –sirviéndose de unas copias que se habían hecho a escondidas en el Conservatorio– y de su difusión por televisión, logra despertar a Julie, y desencadena en ella un torbellino de reacciones imprevisibles que la conducen al menos a salir de la indiferencia en que se haya sumida. Cuando se encuentren, le dirá que «era un medio, el único medio para hacerle llorar, correr, para que usted dijera "quiero" o "no quiero". No es justo, pero no me ha dejado otra salida». Estas palabras dichas por Olivier sintetizan perfectamente la indiferencia como estado más próximo al infierno interior, donde no caben el amor ni la libertad porque no hay vida. Contra ella lucha Olivier, y también Kieslowski.

En ese programa televisivo se habían mostrado varias fotos, entre las cuales aparecían unas del compositor con una mujer, circunstancia que despierta sospechas en Julie. Cuando le pregunta a Olivier por la identidad de esa mujer, descubrirá que desde hace años era la amante de su marido. Es el golpe decisivo que la enfrentará a un pasado que desconocía, y por cuyo conocimiento pasaba su liberación interior. Conocer el pasado y asumirlo se nos ofrece como el tercer camino –y el definitivo– para ser libres. La salida del infierno de Julie comenzará cuando conozca a Sandrine, y cuando sepa que su marido la quería tanto como a ella –lo prueba el crucifijo idéntico al suyo que Patrice le regaló–, para a continuación aceptar esa realidad, y darle su casa y su apellido al hijo que Sandrine espera. El giro copernicano que experimenta Julie le lleva también a colaborar con Olivier en la conclusión del concierto, añadiendo en la parte final el Memento de Van den Budenmayer con el texto sobre el amor –o mejor, sobre la caridad– de san Pablo en la Carta a los Corintios.

Olivier también quiere vivir su vida, experimentar su libertad, por lo que se negará a firmar ese concierto afirmando que en realidad es ella quien lo ha concluido. No acepta ocupar el lugar de artesano que Patrice parece haber desempeñado anteriormente, siendo quizá ella la inspiradora y correctora de la música. Prefiere responder exclusivamente de sus propios actos, aunque la música resulte peor: así, Kieslowski vuelve a dejar patente la importancia de que cualquier individuo obre según sus valores, sin imposiciones ni patrones universales.

* * *

El epílogo de *Azul*, con el coro interpretando ese cántico al amor, viene a ofrecérsenos como una mirada a la galería de vidas antes presentadas, una panorámica a esos mundos de libertades interiores tan distintas en grados y con sus defi-

Al saber que su marido tenía una amante, decide conocerla y provoca un encuentro con Sandrine (Florence Pernel) que finalmente resultará purificador.

ciencias, pero tan merecedoras de respeto por lo que de individuales y auténticas tienen en sí mismas: Olivier, Antoine, la madre, Lucille, Sandrine... todos encaran la vida con incertidumbre y llenos de preocupación, de aceptación de la realidad tal y como les llega, con la actitud de quien no puede controlarla ni entenderla. Pero es su vida..., y su libertad.

El último plano de Julie es significativo a este respecto, con un rostro lloroso que refleja esa imposibilidad de amar y de ser libre plenamente, con sumisión y tristeza a la vez. Entre las posibilidades que se le presentan en la vida, lo único que ha podido hacer es elegir la solución menos mala, aunque no sea plenamente satisfactoria: el amor de Olivier es un sucedáneo y parece que ella realmente sigue enamorada de su marido, pero sólo mediante la renuncia a él, sacrificándolo, podrá acceder de nuevo a la vida, y dejar así entrar de nuevo el amor en su alma. Es lo que para Camus sería la sublimación del amor, que se fragua mediante el sacrificio (en *Los Justos*, Kalieyef y Dora serían ejemplos válidos, mientras que Kieslowski lo reflejaría también, por ejemplo, en *Sin fin*).

La filmación de esos últimos planos son un nuevo ejercicio de maestría narrativa: una especie de *travelling* lateral de carácter surrealista que no respeta la lógica espacial nos ofrece un largo plano-secuencia con imágenes llenas de ambigüedad, con contornos difuminados y ambientes etéreos, y con un fuerte sentido metafórico. Suponen una perfecta síntesis de la película y de su pensamiento, sobre la que volveremos al estudiar el tema del amor. El cántico a la caridad que suena de fondo sería la mejor expresión de ese anhelo de una libertad y caridad ideales a las que aspira el espíritu humano, pero imposibles de conseguir en la tierra. Kieslowski ha declarado que eligió esas palabras de san Pablo a los Corintios por tratar el tema del amor sin explicitaciones sobrenaturales, con un tratamiento puramente humano; sin embargo, no sería descabellado pensar que, detrás de ellas y de su inclusión como guinda de *Azul*, se trasluzca también una buena muestra de esa limitación a que el hombre está sometido en su paso por la tierra, y de su insatisfacción en la búsqueda de una felicidad que corresponde a otra esfera, realidad que al propio Kieslowski costaba asumir en su deseo de satisfacer sus deseos interiores.

Blanco *o la indefensión alienante*

La perspectiva que adquiere el tema de la libertad en *Blanco* varía respecto a *Azul*. Ahora, Kieslowski hace una película con tintes tragicómicos para centrarse en la igualdad –o más bien en la desigualdad–. Pero también bajo este prisma podemos estudiar el interior de unos personajes que viven encarcelados interiormente.

Karol es un peluquero polaco casado con Dominique, una joven y hermosa parisina, pero cuyo matrimonio no se ha consumado y pasa ahora por los trámites de divorcio aduciendo, como motivo, la impotencia de él. El trato diferencial recibido por los tribunales debido a su origen polaco y a su desconocimiento de la lengua francesa le lleva a sentirse indefenso, sin derecho a esgrimir sus argumentos. Se trata de una situación de falta de igualdad que trae consigo otra de falta de libertad, al resquebrajarse uno de los pilares del Estado de derecho.

Pero por debajo de esas restricciones político-sociales se encuentra otra más importante: la interior. Podemos aventurar que su sentido de inferioridad, de ser distinto, su incapacidad para expresarse adecuadamente en una tierra en la que no se ha integrado, le han generado complejos y traumas que son la causa psicosomática remota de su impotencia. No se siente seguro y le falta el suficiente arropamiento vital como para sentirse a gusto y poder satisfacer a su esposa; la tensión que le origina la necesidad de demostrarle que sigue queriéndola y que la circunstancia actual obedece únicamente a un periodo de adaptación a un lugar y cultura diferente es tal que le bloquea interiormente, y anula hasta su misma capacidad de querer, de definirse y ser dueño de sí. Su propia mujer, Dominique, se lo echa en cara cuando él le pide otra oportunidad: «si te digo que te quiero, no lo entiendes; si te digo que te odio, no lo entiendes; si te digo que te deseo, que te necesito tampoco lo entiendes (...) ¿Te doy miedo?». Así, se puede decir que la indiferencia –en este caso no pretendida– y la indefinición se erigen como causas que le incapacitan para ser libre y poder amar, y que le introducen en una dinámica de miedo y temor.

Despojado de todos sus derechos y de sus bienes, perseguido por la policía a causa de un incendio que no ha provocado, sin pasaporte, no le queda otro remedio que regresar a su patria de manera un tanto rocambolesca, metido dentro de una maleta. En una auténtica odisea, partirá acompañado de Nikolaj, un compatriota jugador de bridge al que conoce en el Metro, hombre hastiado de la vida que siente un vacío interior que ni la familia ni el dinero han conseguido llenar. Se nos presenta como el prototipo de hombre que ha puesto todo su afán y esperanza de felicidad en la libertad exterior, que ha emigrado a un país libre como Francia, y que se ha sentido defraudado por lo que el modelo occidental del bienestar le ha proporcionado. Es ejemplo de hombre al que le falta motivación y para quien vivir se ha convertido en una carga rutinaria y sin sentido, de la que uno sólo se puede liberar con la muerte, que en ese momento desea.

En la voluntad de Kieslowski por dar a todo lo material una fuerte carga conceptual, la maleta se constituye en objeto clave desde el momento en que las iniciales imágenes de la película nos la presentan en unos primeros planos que adelantan un evento posterior (*flash-forward* o «salto adelante»), cuando circula por la consigna de equipajes del aeropuerto, con Karol escondido dentro. Tras el juicio, Dominique le dará esa maleta con todas sus pertenencias, en un gesto de ruptura de relaciones y de afrenta al decirle que «aquí está todo», todo lo que tienes, como si su identidad se redujera a los objetos y diplomas conseguidos. Más tarde, ante la tesitura de tener que salir del país introduciéndose en la maleta, tirará todo su contenido: renuncia a todo lo que ha conseguido en la vida... precisamente para salvar la vida. Se da cuenta de que lo primero que debe recuperar es el dominio de sí mismo, y eso sólo lo puede encontrar en un entorno donde sea valorado y esté en un plano de igualdad. Necesita reconocerse a sí mismo y ser reconocido «por su otra mitad», para después intentar de nuevo recuperar a su mujer.

Encontramos otros objetos cargados de significado en la moneda de dos francos o en la estatuilla de la mujer francesa –que se analizarán en al capítulo del amor–, y en las palomas. Abundan éstas a la entrada del Tribunal de Justicia y a la salida de la iglesia en que se han casado, pero sólo una se les presenta en el Metro, cuando Karol y Nikolaj, desesperados y angustiados, planean una salida a su situación; la paloma que revolotea y se deja acariciar vendría a ser, en esta dramática situación, símbolo de la paz que necesitan esos dos espíritus atribulados y también de la soledad en que se encuentran, más que de la libertad.

En Polonia, Karol podrá volver a ser él mismo, recomenzar su vida de peluquero junto a su hermano. Por el camino lo ha dejado todo: su mujer, su negocio, sus diplomas..., pero también se ha quedado con algo –como Julie en *Azul*–: una moneda de dos francos –devolución de una llamada telefónica a Dominique en que ésta le ha humillado– y un busto de una mujer parisina; ambos elementos continuamente le recuerdan y le ligan a su amor. Pero a diferencia de Julie, no pretende romper con el pasado sino todo lo contrario: quiere no olvidarse de lo vivido, demostrarse a sí mismo y a su

Despojado de su mujer y de sus derechos
por la Justicia francesa, Karol (Zbigniew Zamachowski)
interpreta una melodía polaca en el Metro parisino.

mujer que es merecedor de su amor. Comienza así para él una etapa de preparación para conseguir su objetivo: trabaja con la intención de ahorrar dinero suficiente para traer a su mujer a Polonia, aprovecha una información confidencial para adquirir unos terrenos y especular con su valor, entra al juego capitalista arriesgando audazmente su dinero e incluso su vida, y forma una red de empresas que le enriquecen en poco tiempo..., todo a la vez que estudia francés con la esperanza puesta en que un día será reconocido y acogido de nuevo por su mujer.

Durante el proceso de cambio de Karol, hay un momento clave en el que asistimos al enfrentamiento consigo mismo y con su conciencia. El papel que en otras películas correspondía a Barcis o a un hombre misterioso, aquí bien puede ser desempeñado por la imagen de su propio rostro reflejado en un icono de la Virgen –que en muchos países orientales tiene un valor que excede la mera representación–, en el que se mira mientras se peina, poco después de comprar el primer terreno y antes de lanzarse a su audaz plan especulador. Es un instante en el que juega la carta de su libertad, y tomará una decisión en conciencia que determinará su posterior actuación, cuando ya se moverá libre de escrúpulos y sin miramientos ni restricciones morales que le distraigan o aparten de su objetivo.

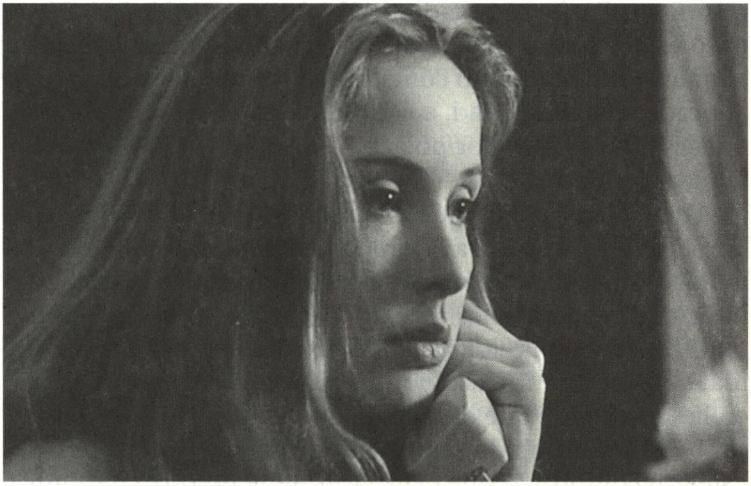
La reacción de Karol ante su drama personal es opuesta a la de Julie en *Azul*. Como decíamos, lejos de huir del pasado y de temer por el futuro, se apoya en ese amor hacia su mujer y encara el devenir como un reto por el que luchará audazmente. Su actitud valiente y decidida será el mejor exponente que le acredite para alcanzar el amor de Dominique y con ello su libertad interior, superados los complejos y temores.

Si Kieslowski había dejado entrever cómo una vida como la de Nikolaj, enriquecido con el juego de cartas, no podía otorgar la felicidad, ahora extiende esa mirada recriminatoria hacia toda una mentalidad que se ha introducido en su querida Polonia, y lo hace con tristeza. Contempla cómo se ha arrojado en brazos del neocapitalismo salvaje sin ningún sentido crítico, cómo se ha dejado seducir por el neón y el progreso, a la vez que ha abandonado su propia riqueza, su cultura y su idiosincrasia. En la nueva Polonia «todo se puede comprar», desde un pasaporte falso hasta un cadáver; no importan los medios que se utilicen con tal de lograr el fin pretendido; la moral y las convicciones quedan a merced de las circunstancias, y eso le llena de un vacío que ya se respira desde hace tiempo en Occidente. De la falta de libertad política y social ha pasado a otra aún más grave porque se presenta de manera más sibilina y penetra en las propias personas por ósmosis, incapacitándolas para reaccionar y para salir de sí mismos. Ese mundo capitalista se organiza en torno a la posesión de bienes materiales y conduce a un individualismo que acaba por anular el amor y la libertad, aun cuando sus habitantes vivan confortablemente y crean –y hagan creer a quienes les contemplan– que viven felices. Todo esto aparece crudamente expuesto en *Blanco* al presentarnos –por medio de continuadas elipsis– un mundo en torno a Karol que se transforma según el patrón occidental.

En ese clima, el propio Karol sucumbe y acaba por aceptar el trabajo de matar a un hombre a cambio de dinero, algo impensable poco antes y que se había reprobado a sí mismo en París. Se ha adentrado en un mundo en el que todo es lícito si sirve para la consecución de unos fines, en el que no hay cultura ni conciencia individual: es un mundo abocado a la infelicidad, a la pérdida de libertad. Y eso es lo que le duele al director polaco, y sobre lo que invita a reflexionar al espectador.

Pero hay que decir que el director de *Tres Colores* no sólo lanza sus dardos contra el capitalismo occidental. También lo hace contra la ideología marxista venida de la URSS, y lo hace con un tono más sarcástico y cómico, con alusiones nada inocentes al reloj ruso que porta Karol al llegar a Polonia, despreciado incluso por los ladrones del aeropuerto; o en la solicitud de que el cadáver que se compre para llevar a cabo el plan tramado sea de importación, «que venga del Este»: al comprobar que el cadáver tiene el rostro desfigurado y que es por tanto irreconocible y puede pasar por el propio Karol, su cómplice, el chófer, comenta que «un tranvía le atropelló; al parecer, asomó demasiado la cabeza», alusión encubierta pero clara a las torturas y purgas llevadas a cabo por los soviéticos entre quienes resultaban sospechosos. También resulta llamativo el clima de desconfianza que se ha apropiado de la población polaca, como queda patente en los tratos de Karol con el viejo campesino que quiere vender sus terrenos, y que se muestra remiso al intuir engaños ocultos en un comprador que acude con el mejor vodka a la negociación.

El amor a Dominique ha sido la fuerza que le ha mantenido en esta empresa que se ha propuesto, y también lo que ha agudizado su ingenio hasta urdir un plan maquiavélico que obligue a su mujer a ir a Polonia: hará creer a todos que se ha muerto y le dejará sus bienes a ella; la conoce bien, y sabe que «vendrá porque la suma es considerable». En el entierro, Dominique llora sinceramente la muerte de su marido, y descubre que ella realmente siempre le ha querido. El amor correspondido es presentado por primera vez en la película –antes sólo se había manifestado a través de una imagen del día de la boda, en *flash-back*–, y eso es lo que permite una situación de igualdad, de libertad interior, que posibilitará poco después la consumación del matrimonio.



En Polonia, Dominique (Julie Delpy) se encontrará con la misma indefensión que su marido había sufrido en Francia.

El ritmo con que son narradas las peripecias de Karol en Polonia es vertiginoso, como lo es también su escalada social. Ese paralelismo entre forma y fondo es pretendido por Kieslowski para hacer una crítica a cualquier forma de hacer dinero fácil y rápido. Para ello se sirve de abundantes y bruscas elipsis, desde su aterrizaje en un basurero tras ser golpeado por los ladrones, hasta la formación de un emporio económico, o la llegada de su mujer para asistir a su propio entierro.

Desde el punto de vista estético, la elección del color blanco como dominante para esta película tiene también su sentido. El fotógrafo Edward Klosinski logra dar a cada escena un tono frío y poco esteticista, donde el blanco refleja mejor que ningún otro color la linealidad y esencialidad narrativa –sólo alterada por un par de breves *flash-back*– y la pureza de unos sentimientos que no albergan ningún recoveco, a la vez que habla de la nada a la que llega quien es desposeído del amor y que se ve empujado al vacío.

Fiel a su pensamiento de que «la igualdad es contradictoria con la naturaleza humana» y a su «fatalismo optimista», Kieslowski nos presenta un final tragicómico y esperpéntico, pero lleno de belleza y lirismo, sin duda lo más poético de la película. Dominique es encarcelada, acusada de participar en el asesinato de su marido –se encuentra, de esta manera, en la misma indefensión que Karol había sufrido en Francia–, y ambos amantes se miran amorosamente, pero separados en la distancia del patio de la cárcel. Con gestos, ella le dice que le quiere y que le espere, que rehacerán su matrimonio juntos; mientras, unas lágrimas corren por las mejillas de Karol, en una imagen elocuente y llena de emotividad. De nuevo la falta de libertad –y de igualdad– impide que el amor pueda prosperar por el momento, pero éste ha preparado el terreno para un futuro más esperanzador. De hecho, para el director polaco no es un final pesimista, pues en cierta medida ese amor se ha salvado al haber alcanzado la libertad interior, a pesar de que temporalmente no sea posible la vida en común. Para Kieslowski, el optimismo de este desenlace sería más claro que el de *Azul*, donde Julie se ha tenido que conformarse con un amor de segundo orden, o que el de *Rojo* donde no se sabe lo que ocurrirá con el amor naciente.

El desenlace de *Blanco* supone una escena de gran lirismo, en que las miradas de amor de Karol y Dominique hacen innecesario el diálogo.

Rojo *o la alteridad como necesidad*

Podría decirse que *Rojo* actúa como la guinda de toda la obra de Kieslowski, al culminar conceptual y estéticamente lo ya aparecido anteriormente. Además, supone una síntesis que ilumina todo su pensamiento, de manera particular lo expuesto en *Azul* y *Blanco*, pues el amor –tema principal de su obra y de *Rojo*– sirve de lubricante en todas las relaciones humanas y da un sentido liberador a la vida.

En el último filme de *Tres Colores*, Kieslowski nos presenta a Valentine, una joven y hermosa modelo, mujer sensible a las necesidades ajenas, que pasa por momentos delicados en su noviazgo. A su lado, un Juez retirado, de corazón endurecido por amargas experiencias del pasado, vive aislado en su casa mientras espía a sus vecinos. Muy cerca de ellos, Auguste –un opositor de judicaturas– y su novia Karin, que trabaja en el servicio metereológico personalizado, hacen planes de futuro. Las vidas de unos y otros se cruzan continuamente sin saberlo, hasta que el juego del azar y el destino propician unos encuentros que resultarán decisivos en su búsqueda de la felicidad. El primero, entre Valentine y el Juez, llega cuando la modelo atropella a la perra del magistrado y se vuelca en atenciones con el animal herido, ante la indiferencia del dueño. Nuevos encuentros dejarán patente la humanidad y compasión de Valentine, a la vez que descubrirán el escepticismo de un Juez que se cuestiona si es posible conocer la verdad o amar desinteresadamente o si se puede intervenir en la vida de los demás intentando hacer el bien. Cada uno tiene su pasado y sus problemas vitales, que poco a poco van saliendo a la superficie, mientras experimentan una trasformación interior que cuajará en una profunda amistad. Paralelamente discurre la vida de la otra pareja, con unas suspicacias, celos e infidelidades que llegan hasta la ruptura; la vida de Auguste se nos presenta como contrapunto del Juez, que en el pasado vio cómo el amor le era esquivo, y que ahora puede asistir a una nueva oportunidad, cuando el destino coloca a Auguste en contacto con Valentine, al salvarse ambos en un trágico naufragio, junto a los protagonistas de *Azul* y *Blanco*.

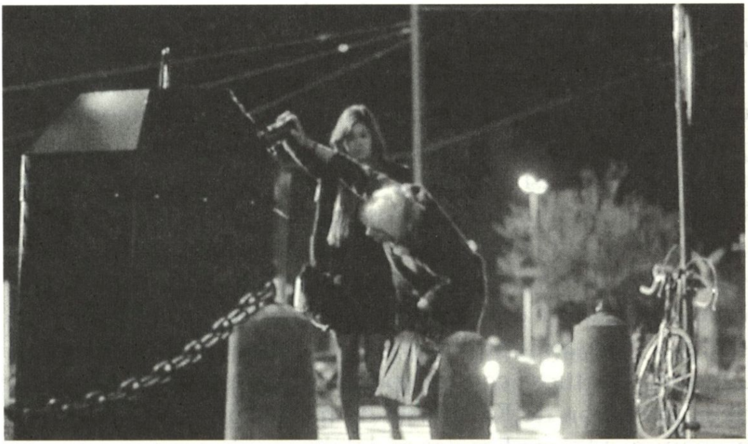
Lo expuesto, y una primera visión de la película, podría llevar a pensar que la fuerza que Kieslowski concede al azar y al destino hace que la libertad quede reducida al libre albedrío, que el guión de la vida está escrito y es conocido, que el Juez mueve a personajes-marioneta y dirige los acontecimientos a su merced, y, en definitiva, que apenas hay libertad individual. Sin embargo, en opinión de Bruno Ferrara, no se puede hablar de un Kieslowski abandonado a un destino implacable y necesario, sino que en sus películas más bien se da entrada a unas mujeres que retan al azar y lo eluden al introducirnos en el misterio por medio de la fuerza del amor y de la donación, con lo que abren nuevas posibilidades en la vida (Cf. Ferrara, 1993, p. 60).

Además, un estudio más detenido nos presenta a un Kieslowski que –como el Juez de *Rojo*– conoce la manera en que Valentine se va a comportar en cada momento, cómo va a reaccionar ante cada circunstancia (y por ello puede adelantarse y «conducir» sus movimientos), y también quién se va a salvar del naufragio. Pero lo sabe como buen jugador de ajedrez que es, no como un demiurgo que mueva los hilos del comportamiento de los individuos. De esta manera, quedaría salvada una libertad individual, por otra parte necesaria para amar, y se explicaría coherentemente y sin contradicción todo el pensamiento del director polaco.

Ese sentido de la anticipación sería compatible con la libertad, pues no determinaría el actuar de las personas: supondría, más bien, un conocimiento de cada una de ellas, de manera que así se le facilitara elegir el bien por la vía de la «invitación» amable y gustosa que se tiene cuando media el amor. Bajo esta óptica, podría considerarse como una manifestación próxima al sentido cristiano de la Providencia divina –conocedora del pasado y futuro al tenerlo todo en presente, y atenta a conducir a cada persona hacia el bien, aunque respetuosa con las opciones que ésta tome–, a pesar de la intención de Kieslowski de no dar un tratamiento sobrenatural a las explicaciones del devenir humano.

Este tema de «adivinar» el futuro es reiterativo en la película, y no siempre por parte del Juez, aunque sea él quien habitualmente lleve la batuta de las conversaciones y quien con mayor frecuencia acierte a «dirigir» y «predecir» el acontecer de los personajes. Su experiencia de la vida, su sentido de la observación, el hecho de llevar treinta y cinco años espiando y, también, su cultura y perspicacia a la hora de conocer la psicología de los hombres, le posibilitan adelantarse a los acontecimientos.

A título de ejemplo, sirva el modo en que intuye la preocupación que Valentine tiene por su hermano drogadicto: para empezar, percibe que se trata de una chica sensible, capaz de querer y cuidar a una perra herida o de rechazar la escucha impúdica de conversaciones íntimas, e incluso de preocuparse por una familia desconocida; se da cuenta, pues, de que es alguien dispuesta a acudir en ayuda de cualquier necesidad que descubra a su alrededor, alguien que siempre piensa bien de la gente, una persona ingenua y sin malicia, enamorada, y también con tendencia al remordimiento. Al ir Valentine a alertar a la familia espiada sobre lo que está sucediendo, vemos que deja por descuido el periódico en casa del Juez, abierto por la página en que aparece la noticia de un chico drogadicto; con una pregunta certera



Como en *Azul* y *Blanco*, también en *Rojo* Kieslowski se sirve de la imagen de una anciana tratando de introducir un vidrio en un contenedor. A diferencia de Julie o Karol, aquí Valentine (Irène Jacob) sí acude en su ayuda.

que le hace cuando vuelve, el Juez descubre parte de la verdad, pues Valentine le dice que lo sucedido le recuerda a «un chico que ha descubierto que no era hijo de su padre»; conocida la mansedumbre de la chica, el siguiente paso lo dará el Juez cuando, al ver desde la ventana a un hombre hablando por un móvil, provoca a la joven al calificar al personaje de narcotraficante que controla todo el comercio de heroína de Ginebra; esta afirmación gratuita incita a Valentine a que le pida que «haga algo» en favor de la moralidad pública, y a que llame al supuesto narcotraficante por teléfono; el resultado de esa acusación del Juez encuentra la reacción pronta, esperada y colérica en la muchacha, quien le espeta al llamarle por teléfono, sin diálogo alguno, que «deberían matarle». El Juez ha dado con precisión cada uno de los pasos, y ya tiene todos los elementos suficientes para componer el puzzle y saber que ese chico era un ser querido y próximo, y que tenía algún problema de drogas; por eso, porque intuye que una reacción tan poco mansa, fuera de sus cabales, sólo puede deberse a un dolor muy profundo: de esta manera es como «ha sido fácil adivinarlo».

Algo parecido ocurre en otras circunstancias, cuando puede jugar con la información obtenida e intuir que coincidirán en la bolera, o en el ferry... y que el rumbo de sus vidas puede cambiar con cualquier menudencia... Sabe también que cualquier acto va a tener unas consecuencias que afectarán a terceras personas, muchas veces desconocidas; por eso, hace tiempo que se jubiló para recluirse en su casa y no intervenir, ni siquiera indirectamente, en las vidas ajenas. Vemos que el tema del azar sigue presente, dominando todas las actuaciones de los personajes: de hecho, cuando Valentine le pregunta si él ha tenido algo que ver en la ruptura de Karin con su novio Auguste, él le explica que todo comenzó cuando decidió hacerle caso y dejar de espiar a los vecinos: el espectador ha visto que su autoinculpación propició que Karin conociera en los juzgados a Paul, otro de los denunciantes, y que a partir de ahí naciese una relación que acabaría con la de Auguste.

Tenemos que una acción buena como la inculpación ha deshecho un noviazgo; pero es algo que el Juez ya preveía al no ser Karin la mujer que le convenía a Auguste, y que ya le había adelantado a Valentine, poco después de espiar una conversación afectuosa entre los novios. ¿Cómo podía saberlo? Sin duda, por sus escuchas telefónicas habituales, pero también por su experiencia de la vida: más adelante sabremos que, de alguna manera, se está viendo reflejado en la figura del joven juez, ingenuo y enamorado como él mismo estaba, pero también como un idealista sin los pies en la tierra, desconocedor de los peligros y turbulencias que acechan un amor poco sólido y que pueden apagarlo; vemos, de nuevo, la repetición de vidas y situaciones que el cine puede ofrecer y la vida no, orientadas por Kieslowski hacia la reflexión y beneficio del espectador, de forma que cada uno aprenda a aprovechar las oportunidades que la vida le depara. Parece claro que el Juez estima a Auguste, pero no quiere intervenir porque antes o después lo descubrirá por sí mismo, y entonces no podrá achacárselo a nadie. Sin embargo, el aparente sentido fatalista y cierto determinismo en esos comentarios dejan un resquicio a la libertad, porque de hecho el propio Juez modifica su actuar y rompe la costumbre de aislarse, todo por el afecto que ha renacido en su interior al conocer a Valentine.

Un tercer episodio en que planea ese carácter profético o demiúrgico del Juez sucede cuando, en el teatro vacío, termina de contarle a su joven amiga el sueño que había tenido con ella de protagonista: la veía dentro de veinte o veinticinco años, feliz, y que se despertaba con alguien al lado; Valentine pregunta con inocente credulidad y superstición –la misma con que recibía los mensajes de la tragaperras– si eso se cumplirá, ante lo que él responde con un «sí» seco y seguro que la asusta y asombra hasta el punto de preguntarle de nuevo «¿qué más sabe, quién es usted?»; la respuesta de «un juez jubilado» es tan lacónica como ambigua, aunque bien podemos interpretarla como que se trata de una persona corriente que ha aprendido tarde a juzgar a las personas, y además fuera del ejercicio de su actividad profesional.

Decíamos que no sólo el Juez es capaz de intuir lo que puede suceder. De hecho, en la parte final de la conversación del teatro será él quien se sorprenda cuando Valentine «adivine» que le contó la historia del marino porque quería ocultarle otra más personal, la de la traición de la mujer que amaba. Si en el caso del Juez eran la experiencia y su actividad de espionaje lo que le permitía adelantarse a los acontecimientos, ahora es el conocimiento por vía de la intuición, del corazón, lo que ha llevado a la joven a apiadarse de un hombre en soledad, que ha sufrido y que necesita ayuda. En esas circunstancias el amor brota en el interior de Valentine, y le permite comprender lo que ha debido de sufrir para llegar hasta ese estado de apatía y distanciamiento de los hombres; además, el hecho de estar ella misma percibiendo –sin explicárselo– cómo se debilita su relación afectiva con su novio hace que no sea muy difícil entender los sentimientos por los que el Juez pasó en su juventud. Como él, Valentine habla desde la experiencia de la vida vivida, la mejor maestra para aprender a amar y ser libres, como bien proponía Kieslowski.

Durante toda la película, la libertad de cada personaje es defendida por el director, aunque en ocasiones no responda a comportamientos morales o legales. Así vemos cómo el Juez reconoce que cometió un error cuando absolvió a un marino que en realidad era culpable y que luego se redimió en la vida, o cómo condenó legalmente a un arquitecto responsable del hundimiento de un edificio y de la muerte de muchas personas pero con mala conciencia por tratarse del amante de su novia. En ambos casos, legalidad y moralidad van por caminos distintos, y se genera un problema que el Juez arrastrará toda su vida: se considera responsable de ambas decisiones, libres pero que le han dejado remordimientos de conciencia. Después de todo eso, Kieslowski se pregunta con el Juez: ¿cómo puede alguien determinar dónde está la verdad?, ¿hasta qué punto se puede decir que uno obra bien si no puede saber las consecuencias negativas derivadas de su acción?, ¿no hay más bien mucha vanidad y soberbia en esos juicios de los hombres? Por ello, a medida que pasaba el tiempo, el director polaco se fue distanciando de cualquier postura que supusiera un juicio sobre alguna actuación individual o colectiva. Incluso frente al régimen comunista que les privaba de libertad procuró mostrarse imparcial y no beligerante, algo que no ocurrió con otros compatriotas y colegas.

El escepticismo al que le han conducido sus malas experiencias ha encarcelado al Juez en su propio mundo interior, resabiado y sin esperanza, solo en su casa y con el coche abandonado en el garaje y la batería descargada –metáfora muy sugerente acerca de la falta de amor en su corazón–, menos libre incluso de lo que antes era. Es un aislamiento vital del mundo, un encerramiento en su propio juicio, que no hace otra cosa que alimentar una carencia de afectos que le lleva a decir que «no quiero nada» o «ya no creo nada» ante una Valentine incrédula que le contesta, medio en broma, «pues deje de respirar». En realidad, eso es lo que el Juez lleva haciendo mucho tiempo, pues es un auténtico cadáver viviente con el corazón seco y esquivo ante un mundo que se cree en posesión de la verdad; por otra parte «dejar de respirar» es lo único que se escapa a su libre albedrío, lo único que no puede evitar hacer. Sólo el descubrimiento de una persona como Valentine le sacará de las cuatro paredes y de su cárcel interior: será un renacer por el que más tarde brindarán amistosamente.

En este análisis de los distintos aspectos de la libertad que aparecen en *Rojo*, vemos que también son libres los individuos que, ofendidos por la actuación del Juez, apedrean sus ventanas en señal de venganza y desaprobación. Expresan su libertad como pueden y saben, de acuerdo con su educación y cultura. Esa circunstancia lleva al Juez a comprenderles a ellos y a todos los delincuentes, pero sin caridad, sólo con amargura y un sentido social del delito mal entendido: por eso, es Valentine quien pone el dedo en la llaga al preguntarle si ama a alguien, porque entonces sabría realmente compadecerles y perdonar. En esa circunstancia, la reacción del Juez ha sido preguntarse «¿Qué haría yo en su lugar? Lo mismo que ellos, y también que lo que todos a los que he juzgado. En su situación, yo robaría, mataría... y todo eso porque no me puse en su lugar». Con ello, en cierta medida parece que quita peso a la responsabilidad personal de esas acciones y se la atribuye a las circunstancias sociales, a la vez que se adivina un remordimiento y angustia por acciones que el Juez –y Kieslowski– adoptaron en su pasado.

Es también la libertad lo que lleva a Valentine a no acceder a la intimidad que le propone el fotógrafo del estudio publicitario, justificándolo «porque no pienso en ti», muestra clara de que el amor no se puede imponer ni autoimponerse por necesidad. Y es también –junto al azar y a la pérdida del amor– lo que le lleva a romper con su novio Michel, lo mismo que a Karin con Auguste.

Especialmente ilustrativa y gráfica es la escena en la tienda de música para entender el ejercicio tan diverso que se puede hacer de la libertad, con posturas respetables pero de distinto calado y riqueza. Vemos cómo Auguste está con su novia escuchando con unos auriculares la obra de Van den Budenmayer, lo mismo que Valentine, mientras que otro individuo de aspecto descuidado y aparente falta de sensibilidad y cultura, baila al ritmo de una música-disco más bien ruidosa. Además, detrás de esta imagen parece que se esconde una visión de la música como vehículo para acceder a una distinta dimensión del amor y de la libertad: se convertiría en medio para la educación de la afectividad y para la construcción de la propia vida, dándole mayor hondura y perspectiva.

Por otra parte, en la tienda de música queda de manifiesto la importancia del azar al colocar a Valentine y Auguste muy próximos pero sin que se lleguen a crucar sus caminos, algo ya patente desde el primer momento de la película. A lo largo de toda ella, hemos visto cómo sus pasos corren parejos, desde el momento en que viven muy cerca el uno del otro, acuden al café Joseph o a la bolera, o la alarma del coche del juez lleva a la joven a asomarse a la ventana; incluso la cámara se sirve de la proximidad de sus apartamentos para pasar de una trama a otra hilvanando sus historias en momentos en que ambos aparecen en escena –aunque sin que se conozcan–, gracias a la profundidad de campo y a unos estudiados *travellings* con grúa. En relación con esta idea, especial plasticidad y sentido conceptual tiene la escena de acceso al ferry, con la pareja que avanza confusa y despistada por los distintos corredores: tras idas y vueltas por rutas dispares, vemos cómo finalmente toman una misma dirección, para que sus destinos coincidan por fin y tengan ocasión de labrar una posible amistad y enamoramiento, como se observa en los planos de los supervivientes del naufragio.

Es el azar lo que ha propiciado que el Juez y el propio Auguste hayan tenido la fortuna de que la pregunta de su oposición fuera precisamente el tema de la página abierta del libro caído, de que Paul y Karin se encontraran en los juzgados y ésta abandonara después a su novio, o de que Valentine atropellase al perro y conociese al Juez, fruto de la avería que sufre la radio de su coche y que la lleva a distraerse, o incluso de que ella y Michel se conocieran hace años al salir al descansillo del trabajo.

Este entretejido de momentos azarosos y fortuitos, con otros derivados por las decisiones personales, determinan la estructura narrativa de *Rojo* en torno a una serie de entrecruzamientos de los personajes perfectamente coreografiados. Así, los encuentros de Valentine y el Juez, y de Auguste y Karin corren parejos, y sólo en una ocasión se introduce

Un momento de confidencia entre Valentine (Irène Jacob) y el Juez (Jean-Louis Trintignant), que alimentarán una amistad sólida y profunda.

un contacto transversal: se da en la llamada telefónica del Juez al observatorio metereológico donde Karin le informa de la previsión. Vemos que nunca los dos jueces entran en contacto, circunstancia que aumenta el carácter enigmático acerca de la identidad del Juez jubilado y de su posible proyección contemporánea en Auguste. En cuanto a su estructura, en realidad, la película adopta la forma de bolero, con dos estrategias que progresan con dinamismo, y que tienen sus puntos culminantes en las tres charlas entre la pareja protagonista. En esa contraposición azar-voluntad, el director polaco destaca «el potencial de la voluntad humana para ir más allá de lo propuesto por el azar», aunque alguno de sus personajes –Karin, en oposición a Valentine– opte por dejarse llevar más bien por las circunstancias accidentales. Pero, en todos los casos, Kieslowski no juzga moralmente a sus personajes según las opciones que tomen en sus vidas, sino que les respeta: es su libertad y obran de acuerdo a su escala de valores, cuestionando incluso esos mismos valores cuando es preciso. Supone, asimismo, una llamada al espectador a abrirse al misterio, de forma que toda la película puede leerse como un juego en que el autor mueve ficha mediante los más variados recursos del lenguaje cinematográfico –saltos temporales, interrelaciones entre partes, composición de imágenes– para que el espectador perfeccione la dialéctica entre los elementos (Cf. Montalt, 2003, p. 90).

Dado lo estudiado del guión, no resultaría extraño que sean intencionadas las coincidencias de los nombres del ayudante de la veterinaria y el hermano de Valentine (en ambos casos se llaman Marc), o del dueño del Café del edificio del apartamento de Valentine y el propio Juez retirado (Joseph es su nombre): vemos cómo un nuevo juego azaroso encierra en realidad un significado para la vida de la joven. Tampoco lo es que las localizaciones de las viviendas de los cuatro protagonistas se agrupen de manera cruzada, y que Auguste y Valentine sean vecinos sin saberlo, mientras que el Juez y Karin lo sean de manera manifiesta.

En cambio, no es ése el sentido que hay que darle al azar con que se juega en la máquina tragaperras, cuando alerta a

Valentine sobre un futuro afectivo satisfactorio o complicado: como dice Murri, no sería más que un juego apoyado en una superstición y que responde al dicho popular que él mismo comenta de que «afortunado en el juego, desafortunado en amores», carente por tanto del significado que Kieslowski da al azar (Cf. Murri, 1998, p. 215).

Además del azar y de la propia libertad, vemos que también entran en juego en la historia narrada –y en la vida– otras fuerzas misteriosas que parecen indicar algo a los personajes y al espectador. Son elementos imprevisibles y sin causas claras –a pesar de la información metereológica recogida–, de fuerte carga metafórica, como el cambio del temporal en el Canal de la Mancha y el consiguiente naufragio, o la puesta de sol que parece iluminar el alma del Juez y de Valentine cuando lo observan desde la ventana. De esas imágenes relacionadas con la Naturaleza echa mano Kieslowski para decirnos que no todo está bajo el control del hombre, y a la vez para dotarlas de un contenido rico en lirismo que transmita su idea acerca del amor.

Sobre el naufragio y su sentido metafórico han sido abundantes las interpretaciones hechas. Así, Marco Antonio Escalante la contempla como una reflexión moral, con personajes que se salvan al haber encontrado una solución airosa a sus dilemas éticos; para él, Kieslowski abriría una tercera vía a la ética kantiana, entre el mundo ideal-perfecto y el real-doloroso que nos ha tocado vivir: cada uno debería vivir de la mejor manera posible con los propios valores. Carlos Heredero alude a ese camino de redención moral que se ofrece a Europa, dentro de una poética llena de romanticismo católico y místico. Por su parte, sin rechazar esta perspectiva, Ángel Quintana da una primacía a la perspectiva psicológica y personal del naufragio, por cuanto la cámara busca fundamentalmente los estados de ánimo. También es sugestivo el comentario de Bruno Fornara, quien lo contempla como la seguridad de espectador, del director y de algunas personas frente a los riesgos que otros asumen en la vida, en la que todos estamos embarcados.

En cualquier caso, ese valor liberador del amor constituye el núcleo de *Rojo*, aquél que conduce al individuo a salir de sí mismo y de la indiferencia respecto a los demás, aspecto que será analizado en el capítulo siguiente. Con todo, el director incide en la necesidad de la comunicación personal –lejos de la tecnología, ejemplificada en el teléfono como instrumento destructor del amor–, de escuchar y de asumir los riegos de las propias decisiones, de no cortar la vida tras las malas experiencias. También nos habla de la necesidad de no erigirse en juez de nadie, ni en paladín de verdades y certezas, de saber perdonar –el Juez jubilado viviría encarcelado en sus fantasmas del pasado, humillado tras el adulterio de su novia y la posterior «persecución judicial» del amante, y sólo alcanzaría su redención al abrirse al perdón de la mano de Valentine–, y de comprender lo que no resulta lógico ni racional, precisamente porque la vida es un misterio indescifrable y porque la naturaleza del hombre es insondable. Esas son las formas en que el hombre de Kieslowski puede lograr un poco de libertad en este mundo, siempre de manera imperfecta y limitada, y a través del amor.

B) *DECÁLOGO*: ¿LIBERTAD SIN MORAL?

Como se apuntaba al hacer un recorrido por la vida y obra del director de *Decálogo*, el objetivo que se planteó junto con su guionista Piesiewicz en esta serie para la televisión polaca era el de «contar diez historias –inventadas o ficticias, de aquéllas que pueden ocurrir en la vida de cualquiera– sobre diez o veinte personas, que en el diario trajín de su vida y al reunirse varias circunstancias muy particulares, se dan cuenta repentinamente de que giran en círculos sin salida y no están realizando lo que realmente anhelan. Nos hemos vuelto demasiado egoístas, demasiado enamorados de nosotros mismos y de nuestras necesidades. Los demás han pasado a un segundo plano (...) Ya no tenemos tiempo para mostrar los sentimientos y las pasiones; la vida se nos va entre las manos» (Stok, 1993, p.145).

Son historias cotidianas de personas normales, en cuya alma bucea Kieslowski para ver lo que bulle en su interior y comprobar, en unas situaciones extremas, la solidez de sus principios morales –la relación con los preceptos bíblicos es meramente tangencial, pues el tratamiento elude referencias sobrenaturales–, a la vez que echa una mirada al misterio de la vida y a su impredecibilidad. Quiere comprobar cómo resulta imposible regular y entender el comportamiento humano con la sola razón, y cómo la vida y el mundo se escapan a una explicación satisfactoria y plena; ante una circustancia, cada hombre debe asumir el modo concreto en que quiere seguir construyendo su existencia y ejercitar la libertad, con la única pauta de su conciencia –fundamental es el personaje misterioso de Barcis, sobre el que hablaremos más adelante– y el bien de la sociedad. Lo que rechaza es una Ley externa que venga a decirle lo que debe hacer en cada circunstancia, que se imponga con principios negativos que propicien conflictos interiores de difícil o dudosa resolución.

Sus personajes se mueven en el silencio, muchas veces en la noche, en medio de una civilización llena de angustia, con la alienación y la desolación de la ciudad como escenario y donde fallan las relaciones humanas. Para reforzar su sentido de búsqueda, se sirve de una estética expresiva y dramática, con una sequedad narrativa notable y una ausencia de embellecimiento formal.

El hombre de Kieslowski se debate entre seguir la ética social aprobada por conformidad de la mayoría, adoptar posturas de compromiso o permanecer fiel a sí mismo. Nuestro director contempla, a su vez, la propia moral como una normativa fría, al margen de los sentimientos –todos seríamos en cierto sentido unos egoístas, pues a menudo acabamos obrando en contra de nuestros propios principios–, y tiene una visión de Dios como un Juez implacable y severo. Para el director de *Decálogo*, todo ese planteamiento antropológico no sería otra cosa que la consecuencia de una visión teleológica –que busca una finalidad para cada actuar vital–, algo que considera erróneo pues la esencia de la vida debería consistir simplemente en ser vivida.

Sin embargo, todo esto no significa que para Kieslowski no haya una moralidad en las acciones, sino únicamente que ésta no hay que buscarla fuera, en un Dios alejado y extraño, sino en el mismo hombre. Por eso, insiste en la necesidad de volverse sobre uno mismo, de asumir el sentido misterioso de la existencia, y actuar sin finalidad predeterminada en la vida, en renunciar a resolver sus contradicciones, en reconocer la imposibilidad de encerrarla en unos principios rígidos y universales que ciencia o religión ofrecen desde ópticas distintas.

No es propiamente una visión laicista ni atea de la vida, sino más bien una inquietud que le lleva a considerar al hombre en toda su riqueza y empujarle a creer en sí mismo, a descubrir su propio sentido espiritual, a perdonar, a ser solidario y llegar al trato interpersonal, a no encerrarse en la propia vida ni a conformarse con una felicidad materialista. Ciertamente, la moral que Kieslowski plantea no está escrita con anterioridad, ni es reflejo de una Ley natural, ni está fuera del hombre: más bien se va haciendo con la vida y, por tanto, es susceptible de reescrituras; nace de una interioridad en la que se respira un aliento espiritual, misterioso e insondable, sobre el que el director polaco no acierta a dar ninguna explicación racional: no lo llega a identificar con un sentido divino en el hombre, por no ser éste su objetivo y también por no tener él una fe «confesional». Sin embargo, al acercarnos a su sentido de la religiosidad, su inquietud espiritual nos permite considerar que ciertamente atisbó, desde su planteamiento humano, ese sentido trascendente del hombre que debería partir y llegar al propio hombre, a la vez que descubría el fundamento ético –y a la misma divinidad– en su propia conciencia.

* * *

En *Decálogo 1* se nos presenta a Krzysztof, lingüista de mentalidad lógica y racionalista, y a su inteligente hijo Pawel que juegan con el ordenador resolviendo complejos problemas matemáticos y físicos. El padre está convencido de poder explicar la vida y la muerte sin recurrir a los argumentos con que su hermana Irene trata de despertar el sentido religioso del pequeño. Todo discurre plácidamente hasta que un día llega la tragedia al romperse, inexplicablemente, el hielo del lago donde patinaba Pawel con sus amigos. Los intentos por salvarle con vida son inútiles, y con la muerte del niño llega también el desmoronamiento del padre y de todo su universo vital.

En este capítulo, las figuras del padre y de la tía de Pawel ejemplifican actitudes y mentalidades opuestas ante el misterio de la vida y de la muerte, según se apoyen en una fe ciega en el poder de la ciencia o en Dios respectivamente. Significan la falsa oposición, tan en boga en los años setenta, entre razón y fe; pero para Kieslowski son dos caras de la misma moneda, pues no dejan de ser modelos de vida fundamentados en certezas venidas de fuera, y que no pueden explicar convincentemente la muerte, ni fundamentar una verdadera libertad interior: no son más que «intentos de dominar la vida, de poner límite a lo incierto, a lo incomprensible, a lo que la mente no puede aceptar».

Apoyado en una verdad científica, Krzysztof, padre de Pawel, busca y espera encontrar una explicación racional para todo, de manera que cada acontecimiento pueda predecirse y regularse sin margen de error. El hombre mismo sería una especie de mecano con un futuro que podría programar conforme progrese la técnica, y por tanto sin que factores naturales ni humanos se le pudieran escapar: no habría límites para su libertad. Pero Kieslowski quiere dejar claro que el progreso técnico no trae consigo la felicidad ni la libertad, que es incapaz de explicar muchas realidades físicas –como que se rompan la placa de hielo o el tintero, según se aprecia en la película– y menos aún otras de índole humana –los sueños de su madre ausente o los sentimientos de amor–, tal y como explicará Irene a su sobrino.

En este sentido, son varias las imágenes que hablan de la fragilidad de la vida, de la presencia constante de la muerte, a veces con un sentido premonitorio: el perro congelado o la mancha de tinta que se desparrama sobre el papel, la pantalla negra del ordenador o su mensaje al usuario acerca de si está preparado, la botella helada que se rompe... son ricas metáforas de una vida que esconde su misterio y que no puede ni debe ser desentrañado, porque supondría la muerte de la propia vida. De la misma manera, como en otras de sus películas, los primeros planos de Irene mirando llorosa la televisión cuando ésta da la noticia de la tragedia en que ha muerto su sobrino actúan como un *flash-forward* en que ya se adelanta el desenlace de la historia, dotándola de una fuerte carga dramática.

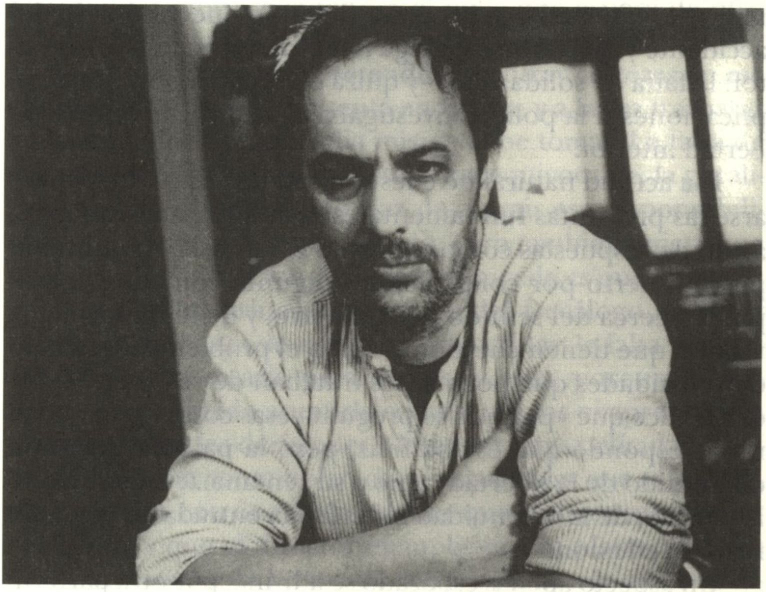
Para el lingüista escéptico que es Krzysztof, significantes como «Dios» o «alma» carecen de significado real, y se han conformado sobre temores vitales y sobre una falta de rigor intelectual. La realidad es lo que se ve, y la inteligencia del hombre no pasa de ser un mal ordenador que durante su vida se ve obligado a elegir caminos por los que andar, sin más certezas que las empíricamente demostrables: sería el mismo proceso por el que se rige el instrumento informático al ir decidiendo –en su lógica binaria– entre el cero y el uno, hasta llegar a razonamientos complejísimos. En este punto podríamos preguntarnos si se pueden equiparar la inteligencia del hombre y la artificial, si se puede atribuir una especie de conciencia al ordenador que le permita ejercer algún nivel de libertad, si se diferencian en algo este ordenador y el «hombre-mecano» del profesor –un tanto racionalista– Krszysztof, preguntas sobre las que Kieslowski se define al rechazar el mundo de las certezas para la vida del hombre.

Por su parte, la vida de Irene estaría forjada sobre la creencia en el más allá y en la identificación de Dios con el amor. Kieslowski parece mostrarse más próximo a esta postura –máxime al referirse al papa Juan Pablo II, introducido por medio de una foto, como un hombre bueno–, pero se trata de un planteamiento más bien panteísta e impersonal de Dios, y no cree que la libertad se consiga buscando la explicación de las cosas con razones exteriores al hombre: sería algo así como el «suicidio filosófico» combatido por Camus, una evasión cómoda y fácil de la realidad. Así se aprecia, a tenor de la explicación que Irene da a su sobrino sobre cómo el ordenador no le puede decir lo que ha soñado su madre, ni por qué vivimos las personas, ni que Dios existe y es amor. En la línea opuesta, su padre intenta explicarle el sentido de la muerte del perro diciéndole que «algunos creen en el alma porque así la vida les es más fácil, al tener esa esperanza (...) pero lo único que sucede al morir es que el corazón deja de latir, la sangre no llega al cerebro, todo se para en seco, y eso es todo; ya está».

Vemos cómo, en la batalla que se libra en el interior de Krzysztof tras la tragedia, no encajan las piezas de lo que su cabeza y su corazón le están diciendo. Esta realidad no armónica, desajustada, la muestra visualmente Kieslowski de una manera inteligente, al fragmentar las imágenes del profesor dando su lección magistral sobre el lenguaje y la realidad: la posición de la cámara subjetiva, conforme el niño va moviéndose por la clase, hace que sólo veamos parte del estrado, según lo permitan el proyector de diapositivas o el pupitre. Por eso, al final, lleno de desesperación y dolor, presenciamos la reacción lógica de este hombre sin fe, que no puede ser otra que la del enfrentamiento con Dios y con el misterio de la vida: es la rebeldía frente a lo que no se entiende –la muerte–, frente al Creador; es un no entender cómo Dios deja libre al hombre hasta el final, aunque sea a costa de su propia rebelión contra Él.

Sin ser Kieslowski un cientifista, sí adivinamos su propia angustia ante el dolor, su afán por encontrar una explicación a su propia realidad interior, y su concepción del amor y de la felicidad como algo limitado y que nos deja insatisfechos. Pero con esta historia sí nos viene a decir que la libertad no está en buscar la máxima seguridad, en conocer y regular el devenir: no podemos aferrarnos a lo seguro porque no existe, porque siempre habrá algo que se nos escape, porque esa certeza nos empujaría a un modo de esclavitud ante la propia ciencia y a una soberbia que iría contra el mismo hombre.

Pero, de igual manera, nos dice que tampoco debemos someter nuestra razón a verdades absolutas e incuestionables, porque los milagros sobrenaturales no existen, no son más que meras apariencias o creencias subjetivas que únicamente sirven para consolar y ayudar a aceptar lo que no se entiende. En este sentido, cuando Kzrysztof destroza el altar provisional de la iglesia que se está construyendo vemos un primer plano del icono de la Virgen en que se aprecian unas supuestas lágrimas de compasión por la tragedia suce-



Henrik Baranowski (Krzysztof, el padre)
en una escena de *Decálogo 1.*

dida o por la deseperación del padre, cuando en realidad no son más que la cera caída de los candelabros: es un claro ejemplo de la ambigüedad y el subjetivismo, tan presentes en toda la obra de Kieslowski. Esa misma percepción se observa también al contemplar a un Barcis lloroso ante la hoguera, en plena calle nevada, poco después del desastre: es una situación equívoca y no resuelta, pues sus lágrimas pueden deberse tanto a la trágica situación vivida como al humo del fuego que le molesta.

No quiere Kieslowski negar realidades trascendentes, pero éstas no le interesan en sus películas: sólo pretende que el espectador se plantee la realidad, que reflexione y saque sus conclusiones (de ahí la ambigüedad y el carácter abierto de su discurso). Para llegar a ser libre quiere que se interrogue acerca de las principales cuestiones de la vida, como la muerte, para luego aceptar sumisamente que no hay explicación para toda la realidad, y más tarde salir de sí mismo y preocuparse de los demás. Esto último es precisamente lo que no hace la madre del niño que salió ileso del accidente y que ahora se niega a ser interrogada por Krzysztof: la falta de solidaridad –y quizá el miedo a posibles complicaciones si la policía investigaba el asunto– le quita la libertad interior.

Esa actitud natural de cuestionarse las cosas y de plantearse las preguntas fundamentales es la que muestra Pawel, ávido de respuestas como el propio Kieslowski. Así, al ver al perro muerto por congelación pregunta con tristeza a su padre acerca del sentido de la muerte, y de la importancia relativa que tienen cuestiones como el problema de cálculo de velocidades que poco antes trataban de resolver. Su padre le dice que «por qué se pregunta esas cosas», a lo que el niño responde que estaba feliz, pero la paloma (alegoría del sentido de la libertad) vino a su ventana...; estamos ante la pérdida de la ingenuidad infantil y la entrada en la madurez y la reflexión.

Un aspecto apenas esbozado se adivina, por otra parte, al presentarnos a dos hermanos que han recibido la misma educación cristiana en su infancia, y que sin embargo han acabado con modos de vivir tan dispares. Kieslowski diría que es el resultado del azar y de la libertad con que cada uno ha recorrido su camino, pudiendo así distanciarse de los condicionantes externos o educacionales. El conocimiento de cada una de las circunstancias de ambas vidas sólo nos permitiría aproximarnos de una manera imprecisa a los motivos que les han llevado a ópticas vitales tan distintas, y con ello saldrían a la luz algunas de las encrucijadas en las que sus caminos se habían ido separando progresivamente.

* * *

En *Decálogo 2* nos encontramos un asunto de conciencia: si es lícito jurar en falso para salvar una vida, o si hay que permanecer fiel a la propia conciencia y no traicionar los principios en los que uno cree. Dorota sabe que el oncólogo que atiende a su marido, enfermo en fase terminal, es creyente y que fe no le permite ir contra su conciencia; por eso, juega astutamente esa baza y busca «acorralarle» exigiendo una respuesta a su propio conflicto interior: si su marido va a morir, ella tendrá el bebé que espera de otro hombre; en cambio, si va a vivir, su decisión será abortar.

En realidad, Dorota pretende encontrar certezas en esa encrucijada que se le presenta en la vida, y a la vez traspasar a otro una decisión que ella misma debe tomar. La falta de valentía y de convicciones, el temor a equivocarse, la paralizan y la hacen sentirse incapaz de asumir esa responsabilidad: quiere que se salve su marido, pero también quiere que nazca el niño. En el fondo, lo que le sucede es que se atiene a la letra de los principios morales del Decálogo divino, y considera ambas cosas como incompatibles: le falta la libertad interior necesaria para dirigir su vida, porque previamente no ha sabido asumirla con sus riesgos ni aprendido a tomar sus propias decisiones. Como en otras películas, Kieslowski y Dorota contemplan esas encrucijadas que se presentan en la vida con una duda interior que les hace sufrir enormemente, y que el director ejemplifica con planos picados desde la ventana de la casa de la mujer mirando unos jardines surcados por diversos caminitos que se entrecruzan.

Por parte del doctor, la postura es distinta: tiene un amor a la vida que ha ido creciendo sobre todo desde que perdió a su familia, y también una profunda convicción que le lleva a no dejarse atrapar por la estratagema de Dorota, y así permanecer libre para actuar en conciencia: no quiere ocupar el lugar de Dios y erigirse en señor de la vida de un hombre aún vivo. Tras resistirse a dar un veredicto firme, al final le dice que su marido morirá, probablemente porque es lo que sinceramente piensa en ese momento, pero también porque quiere salvar la vida del niño no nacido; que luego el hombre se cure es algo que él no podía predecir pero, en conciencia, tampoco estaba en condiciones de sentenciar y «quitar la vida» a su paciente. Podríamos considerar a este doctor como uno de los *alter ego* de Kieslowski que van poblando su obra: alguien que vive la vida según su propia escala de valores, con un deje triste, lleno de nostalgia y un poco de amargura, pero actuando siempre honestamente y apostando por el amor.

Autores como Murri consideran que el médico ha transgredido también sus principios morales, y mentido a Dorota para salvar la vida del niño no nacido, renunciando así a su libertad; y que la imposibilidad de encorsetar la vida a lo previsible es lo que explica y permite al enfermo sanar contra todo pronóstico. Pero, junto a esa interpretación, la ambigüedad de la escena permite también pensar –y es plenamente coherente con los esquemas vitales del doctor– que no hubo tal mentira, que obró libremente en conciencia, aunque a la postre se equivocase; y que, una vez más, la firmeza y lealtad a los propios principios son «premiados» con la vida del marido y del niño, y también con la única sonrisa de Dorota en toda la película, mientras toca el violín en el plano final: es como el regalo de Kieslowski para quien ha decidido guiar sus pasos por donde creía que estaba el camino menos malo, protegiendo su libertad interior.

Desde una óptica distinta, el doctor también tiene un lado oscuro que limita su horizonte de libertad: es un hombre encerrado en sí mismo por las experiencias del pasado, por el dolor de la pérdida de sus seres queridos, algo que le ha endurecido por dentro y que le impide vivir el presente con alegría. Su carácter se ha agriado y su ámbito vital se ha reducido a lo cotidiano y doméstico, recluido entre plantas y animales, con la excepción de Bárbara, la mujer que limpia la casa, única persona a la que abre su alma. Esa falta de amor –que analizaremos más adelante– le impide gozar de una verdadera libertad y reduce su horizonte a vivir según «un Dios particular, que para mí es suficiente» –según sus propias palabras en un momento de confidencia–, pero que no le lleva ni siquiera a perdonar el incidente de hace años, cuando su perro fue atropellado por el marido de Dorota.

Al final, toda la trama apunta hacia la incertidumbre de la vida, donde una radiografía equivocada o la palabra de alguien puede condicionar decisivamente el futuro de los demás. Es la vida expuesta al azar y que se desarrolla sin certezas ni puntos finales, sino en medio de la ambigüedad, como muchas de las circuntancias de la película.

* * *

Como el doctor, también Janusz ha tenido, en *Decálogo 3*, la libertad de espíritu para ir al fondo de la ley aún a costa de transgredir la letra, y salir después fortalecido en su planteamiento vital. Llevado por el amor a la verdad y a una persona necesitada de afecto, abandona en Nochebuena a su familia para irse con Ewa, que fue su amante hace años. Esa noche, al verla en la Misa del Gallo, ha revivido las dudas sobre un pasado de infidelidad, y han reverdecido unas inquietudes que desde hace años le vienen atenazando hasta quitarle la libertad. Aunque ha retomado su vida matrimonial y está decidido a ser fiel a su mujer, ahora no logra rechazar la solicitud de Ewa –primero por amor y luego por compasión– y accede a ir con ella a buscar a su marido, supuestamente desaparecido. Con el paso de las horas sabrá que todo es mentira, que lo único que Ewa perseguía era estar acompañada y aliviar su soledad en una noche como ésa, y que la alternativa que se había marcado era el suicidio. Pero ese deambular por la ciudad desierta se convertirá en un camino de purificación y esclarecimiento de equívocos pasados, y una manera de lograr cada uno su liberación anhelada y un nuevo modo de vivir el presente.

En su modo de proceder, puede parecer que Janusz ha ido en contra de lo que el deber conyugal le imponía, pero algo dentro de él le empuja a hacerlo: necesita saber qué ocurrió verdaderamente el día de la ruptura y liberarse de ese peso de conciencia, además de volver a sentir el amor por Ewa. Precisamente esa salida nocturna será la ocasión que se le presente a Janusz para enfrentarse a la verdad, esclarecer malentendidos y afianzarse después en su matrimonio. De esta manera, Kieslowski le ofrece una oportunidad para aliviar su existencia y construir una vida más estable, más libre. Lo logrará al obrar en conciencia y pasar la prueba de una nueva infidelidad, al conocer la verdad de lo ocurrido tiempo atrás, y al cerciorarse de que no está con su mujer simplemente empujado por el despecho de su antigua amante, sino porque realmente la ama.

Por su parte, Ewa logra también salir del laberinto afectivo que iba a conducirle al suicidio, al descubrir que le importa a alguien, y que Janusz no fue quien la traicionó cuando su marido descubrió que tenía un amante, algo que había pensado hasta este momento.

Como vemos, son dos maneras de encontrar una libertad personal, por caminos distintos y rompiendo aparentemente los valores morales sobre los que se han forjado sus vidas. Kieslowski se reafirma así en la necesidad de «vivir la vida viviéndola», sin estar «obligado» por unos principios venidos de fuera, impuestos por la propia educación o por autoridades morales.

Pero también son dos vidas construidas sobre la mentira o la ignorancia, causas de esa angustia y sufrimiento interior: uno y otro engañaron en el pasado a sus cónyuges y han vuelto a hacerlo esta noche, aunque con intención distinta. Y también aquí Kieslowski nos viene a decir que la verdadera libertad debe fundamentarse sobre la verdad de uno mismo y de la realidad que nos rodea, pues si no, fácilmente ésta se vuelve contra uno. En este sentido, el propio nombre de Janusz podría estar en relación con el del dios romano *Jano* aludiendo a las dos caras de éste y al mundo de mentira en que se mueve. Asimismo, como para reforzar ese sentimiento, son numerosas las ocasiones en que aparecen espejos, retrovisores o cristaleras en las que se refleja la realidad, deformándola y aportando una ambigüedad que hace difícil distinguir lo real de lo virtual, la verdad de la mentira, el mundo interior del exterior.

A lo largo de la noche hay un momento en que Janusz comienza a sospechar que está siendo manejado por Ewa, que todo es mentira, y que no es dueño de su destino. Al ser detenidos por la policía percibe su falsedad por haberse autodenunciado de robar el coche. Por eso a continuación decide, entrando a su juego, ofrecerle nuevas sensaciones al dirigir el vehículo a gran velocidad contra un tranvía, conducido curiosamente por Barcis, que les mira perplejo y con ojos inexpresivos. Toda la escena transcurre en un túnel, algo que no es casual pues viene a simbolizar esa falta de libertad en la que ambos se están moviendo, como si tratara de una cárcel interior. En ese momento, Kieslowski refuerza la sensación de peligro con el semáforo rojo que ciega la visión de Janusz por el retrovisor, posible alusión al amor-pasión que anula la libertad y que conduce a una muerte prohibida por la ética individual. El tema de la muerte tiene

Janusz (Daniel Olbrychski) y Ewa (Maria Pakulnis) en *Decálogo 3.*

también una fuerte presencia en la escena del tanatorio y en las desiertas calles: todo el escenario apunta a esa otra soledad interior de sus protagonistas, bien ilustrada por la fotografía que recoge la oscuridad de la noche o la blancura de la nieve. Una vez más, se nos presenta el suicidio como única salida a una vida angustiosa sin amor, en sintonía con el pensamiento de Camus.

Por último, como en *Blanco,* el retrato de Polonia que ofrece Kieslowski es especialmente triste y crítico, con un sistema sanitario deficiente, una realidad social poco solidaria, o una falta de libertad patente con la presencia de cámaras de vigilancia que observan la vacía sala de estar de la estación ferroviaria.

* * *

El problema de las relaciones afectivas entre hombre y mujer o las que puedan darse entre padre e hija es abordado en el *Decálogo 4*, así como la necesidad que tiene todo individuo de conocer su propia identidad para vivir. Anka, una joven estudiante de arte dramático, ha vivido toda su existencia con el convencimiento de que Michal era su padre, hasta que unas dudas inducidas por éste le llevan a considerar que puede no serlo.

Ante el posible cambio de rumbo que pueden tomar sus vidas, ambos dudan acerca de la prudencia de indagar o no en la verdad, de reescribir su pasado, o de dar por buena y continuar su sincera relación de afecto filial. Al final, el amor auténtico sobre el que han construido sus vidas será el que les empuje a desencadenar los acontecimientos en su búsqueda de la verdad, a la vez que les conduce a un fortalecimiento de su libertad. La misma fotografía habla de esa necesidad de arrojar luz sobre la vida, con numerosos faroles y lámparas que iluminan las escenas, y con unos personajes que en ocasiones se refugian en la oscuridad de la noche ante la incertidumbre de lo que la vida les depara.

Por parte de Anka, se advierte su necesidad de conocer quién es realmente, para definir y orientar adecuadamente su afectividad y realizarse así como mujer. Ante la posibilidad de que no sean padre e hija, su primera reacción es de huida –semejante a la de Julie en *Azul*– y de abandono en brazos de su novio, aunque dude de quererle y de la conveniencia de ese matrimonio. Pero precisamente esa incertidumbre acerca del futuro la lleva a volver enseguida a su padre y afrontar la verdad del pasado. Es el momento de las confidencias de uno y otro, cuando se descubren los sentimientos ambiguos y confusos que desde hace años se habían despertado entre ambos, y quizá también las intenciones ocultas que albergaban.

En todo caso, Michal no está dispuesto a cambiar su rol de padre por el de amante, y es precisamente el amor lo que le empuja a pedirle que se vaya con su novio. Pero ella no puede aceptar esa libertad apoyada en una desligazón de vínculos porque lo que necesita es alcanzar otra más profunda e interior, que sólo la verdad sobre sí misma –sobre su identidad y filiación– pueden proporcionarle. Por eso, al despertarse y no encontrar a su padre en casa, teme haber sido abandonada, y corre en su búsqueda. Este encuentro en la calle supondrá la liberación de los fantasmas con que ha vivido, pues ha vuelto a elegir corresponder a ese amor que siempre se ha demostrado como paternal. Con la última escena de la quema de la carta quedarán despejados todos los temores e inquietudes, por un acto libre y consciente, personalmente asumido.

También vemos cómo la libertad de Michal sale fortalecida una vez superada la coyuntura: siempre ha considerado y tratado a Anka como a su hija, y su amor hacia ella es superior a la pasión que pudiera suscitarle, incluso cuando ella se abandona y se le ofrece desnuda. Su actitud supone la decisión de mantener una relación paterno-filial basada en la realidad de unos afectos; no es debida a razones de tipo social que podrían empujarles a mantener una situación de convivencia para evitar comentarios, o –en el caso de Anka– a buscar consuelo y refugio en su novio, como reacción de rebeldía adolescente.

Él ha vivido veinte años con la duda sobre quién sería el padre de Anka, y ha buscado su amor de niña al no poder tenerla como mujer; muchas veces ha resistido la tentación de transformar un tipo de amor en otro –conocedor de su incompatibilidad y de la prohibición natural del incesto– y de descubrir el secreto de su mujer fallecida. Finalmente, ha considerado la necesidad de someterse a esa prueba de fuego dejando a la vista la carta póstuma que puede esclarecer la verdad, y determinar el futuro de las relaciones con Anka: ya sea como la hija que ha tenido durante estos años, o como la mujer que siempre ha deseado, esperado, y por la que un día decidió no volver a casarse. Y en el momento decisivo, también él optará libremente, movido por el amor, a mantener esas relaciones de paternidad porque él es su padre, independientemente de quién haya sido el agente biológico que la haya engendrado: lo realmente importante es que él ha vivido como tal, y –para el director de *Decálogo*– vivir equivale a ser.

Con esto, Kieslowski parece reflexionar acerca de la realidad de unos lazos afectivos que a veces atan a los individuos y pueden disminuirles la libertad, pero que también en otras ocasiones parecen reforzarla desde el momento en que son asumidos conscientemente. La mirada de Barcis portando la piragua –objeto metafórico referido a la vida que ha de ser conducida, manejada, con la toma de decisiones– es decisiva en el desarrollo de la trama, al empujar a la prudencia y reflexión a Anka, que no llega a leer la carta que descubriría la verdad.

Como en otras películas, el azar sobre el contenido de la carta que se destruye, y el juego de preguntas y respuestas entre los protagonistas tienen una importancia capital, que llena de ambigüedad las relaciones y el desenlace hasta el punto de no llegar a conocer la verdad. Se observa también, como en el capítulo anterior, una alusión a la realidad polaca vivida por el propio director, al reflejar el control policial que existe en el aeropuerto, con cámaras de vigilancia en cada rincón: es una sociedad controlada y sin apenas libertad.

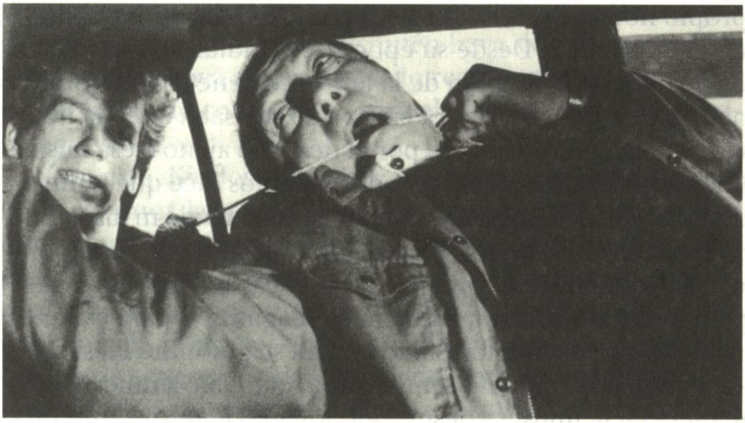
* * *

Quizá sea el capítulo 5 del *Decálogo* el más manifiestamente político de todos ellos, y en el que tome una postura más clara, menos ambigua, en este caso en contra de la pena de muerte. Para el director polaco, la vida es un don que ninguna institución, y bajo ningún supuesto, puede sustraer al individuo; hay un rechazo absoluto a que una instancia constituida por hombres, y por tanto falible, se erija en juez de las actuaciones de alguien.

Parte de un hecho innegable: el joven Jacek ha asesinado a un taxista, y al cabo de un año es condenado a muerte, a pesar de la brillante defensa de su abogado Piotr. No se cuestiona la culpabilidad del acusado, sino el hecho de que el propio hombre se sienta con derecho a determinar el destino de los demás. Desde su época de estudiante, Piotr se había planteado la función de la ley, «que tiene que mejorar la naturaleza, no imitarla», a la vez que pensaba que «la libertad propia está restringida por el derecho ajeno a esa misma libertad». Kieslowski, a través de Piotr, nos dice que «nunca, desde Caín, un castigo ha hecho mejorar a nadie ni disuadido de cometer un crimen», y pone en duda la rectitud de quienes dictaminan una condena, pues el castigo debe aplicarse para sanar al infractor, y no como venganza o para evitar el crimen. Para el director polaco y para su guionista Piesiewicz –abogado como Piotr–, sentenciar al culpable a muerte es la manera fácil, injusta y desproporcionada de resolver un problema que la sociedad no sabe acometer de otra manera; deja a la vista la incapacidad para tratar a las personas que necesitan su ayuda, y por tanto no es más que el reconocimiento de su imperfección como institución.

Jacek sería reflejo de una sociedad que pretende extirpar el tumor de la violencia con otro tipo de agresividad, que no hace más que engendrar nuevas víctimas en una escalada de odio. De esta manera, tan execrable es el asesinato del taxista como la ejecución posterior del condenado: Kieslowski busca mostrar ambos pasajes con toda su crudeza y con cierta morbosidad, para que el espectador vea de manera realista el desastre que se está incubando, y reflexione acerca de un sistema de justicia de dudosa eficacia y rectitud; son escenas lentas, recreadas con todo lujo de detalles, filmadas en tiempo real, recogiendo toda la angustia del reo o del taxista masacrado, y también toda la ansiedad de los funcionarios de prisiones a la hora de ejecutar la condena, o de Jacek al cometer el asesinato. El paralelismo de ambas situaciones se da en la propia estructura narrativa, que se sirve del montaje paralelo desde el inicio para ir mostrando unas vidas que se cruzan en el camino hacia la autodestrucción, y cuyos destinos confluirán trágicamente en un momento determinado.

La crítica de Kieslowski apunta hacia una sociedad que se ha convertido en una factoría de delincuentes difícilmente recuperables porque les obliga a permanecer encerrados



Jacek (Miroslaw Baka), en el momento de cometer el asesinato en *Decálogo 5*.

en su problemática interior existencial –causante de esos desequilibrios emocionales y de sus consecuencias sociales– al no ofrecerles una ayuda *in radice*, sino sólo aplicando unas leyes que amputan pero no curan.

Desde las primeras imágenes de Jacek, el espectador vislumbra su espíritu atormentado, su vacío existencial, a través de unos ojos llenos de expresividad y de un deambular sin rumbo. Con el tiempo y con el paso de los fotogramas, el espectador sabrá que la vida no tiene sentido para esa persona que se siente culpable de la muerte de su propia hermana, atropellada por su amigo después de la borrachera que habían cogido juntos –aquí se adivina la propia experiencia personal de Kieslowski y el impacto emocional que debió causarle la muerte de su madre, en accidente de tráfico cuando conducía el vehículo un amigo suyo. Desde entonces, sufre la ausencia de su ser más querido, que quiere revivir por medio de una fotografía: la vida se ha convertido en un sinsentido para este ser desgraciado; no odia a nadie más que a sí mismo, no tiene motivos para asesinar al taxista, pero se siente impelido a descargar su rabia sobre alguien.

Es cierto que se ha convertido en un ser imprevisible en sus reacciones y por tanto peligroso, pero es un fruto natural de un mundo desquiciado. Este mensaje queda patente al ser acusado por una anciana –sin motivo– de asustar con su presencia a unas palomas; ante la injusticia de ese reproche, su reacción será espantarlas a propósito, y hacerse así merecedor de esa acusación.

Como es habitual, son abundantes los primeros planos como medio para penetrar en esos mundos interiores: unas veces son primerísimos planos de rostros llenos de expresividad, y otras de objetos que aportan un significado acerca del pasado o son premonitorios del futuro, como la foto de su hermana o de las manos del propio Jacek que, en la cafetería, nerviosamente preparan la cuerda que usará en el asesinato. También abundan las imágenes cargadas de sentido metafórico, como esa toga arratrándose por el suelo para significar el estado lastimoso de la máquina de la Justicia y su necesidad urgente de regeneración.

Jacek ha perdido la libertad antes de ser encarcelado y condenado. Como decíamos, la sociedad le ha empujado a llevar una vida sin criterio ni ideales. Así se pronuncia, al comienzo de la película, el abogado Piotr al disertar acerca de la falta de sentido de la vida como clave para entender una sociedad que camina hacia la deshumanización, uno de cuyos frutos es la pena de muerte. Entonces dice que «todos nos preguntamos si lo que hacemos tiene sentido, pero es cada vez más difícil; dudamos del sentido de nuestras acciones y de nuestros planes. Es cuestión de criterio, o mejor dicho, de valores». Así, pues, se podría decir que Jacek vive preso de su pasado, de un sentido de culpa que le atormenta y que le empuja a hacer lo que no quiere; se encuentra en continua huida hacia delante, desde el mismo momento en que decidió rebelarse contra el mundo. Ni siquiera el cruce de miradas con Barcis, que se encuentra trabajando en plena carretera y obliga al taxista a detenerse, es suficiente para hacerle rectificar y abandonar sus propósitos de muerte y autodestrucción; sólo cuando ya ha asesinado despertará de su mundo para exclamar: «Dios mío, ¿qué he hecho?». Los momentos de intenso dramatismo son abundantes, frecuentemente ligados a escenas de escaso diálogo y que conceden gran peso a silencios y miradas: es lo que sucede en el deambular solitario de Jacek por las calles o en el baño público en el que entra, en su encuentro con Barcis yendo en el taxi, o en la comprobación del sistema de ejecución por parte del director de la cárcel.

Como siempre, la vida se ha ido construyendo por medio del ejercicio de una libertad, conformada a través del tiempo con experiencias personales, y también por la confluencia de una serie de circunstancias –«azar» lo llama Kieslowski– que han propiciado ese desenlace y no otro, y que angustian a sus protagonistas: Jacek se recrimina su responsabilidad en la muerte de su propia hermana; igualmente Piotr se siente en cierta medida culpable por no haber hecho nada la mañana del asesinato, cuando había coincidido en la cafetería con quien luego iba a ser su cliente. ¿Qué hubiera pasado si Jacek no se hubiera emborrachado aquel día? Piensa que ahora no estaría en la cárcel, que Piotr no se habría adentrado en el infierno de su conciencia, que el taxista seguiría vivo... Son espíritus sensibles, como Kieslowski, que viven apesadumbrados por las repercusiones que puedan derivarse de sus decisiones y actuaciones, y que no encuentran la libertad interior al ser esclavos del miedo y de los remordimientos de su conciencia. La actitud de Piotr es tal, que el juez de la causa intentará alertarle en su carrera recién estrenada aconsejándole que guarde cierta distancia en los casos que lleve, y que no se implique demasiado: «usted es demasiado sensible para ejercer esta profesión; ha envejecido un año en un día», le dirá.

* * *

Como en el anterior capítulo, en *Decálogo 6* –del que también existe una versión cinematográfica, como del capítulo anterior– se da una maduración de sus protagonistas, que les lleva a consolidar su sentido de libertad tras superar unos momentos críticos en sus vidas. La acción se desarrolla en torno a dos personajes –Tomek y Magda– y a dos polos contrapuestos –el enamoramiento y el amor físico–. Ambos protagonistas están necesitados de una profundización y purificación, que sólo se producirá cuando salgan de sí mismos y miren a su alrededor.

Tomek es un adolescente enamorado obsesiva y platónicamente de Magda, una vecina a la que espía con un telescopio y por la que lleva a cabo todo tipo de renuncias, además de poner en práctica las más variadas argucias para poder verla. Es un amor puro e inocente, que no entiende su reducción y degradación al mero goce sexual, sino que más bien se fundamenta en el sacrificio y en la contemplación de la persona querida. Sin embargo, el suyo es un amor construido únicamente dentro de su cabeza, que deberá pasar por la prueba de la realidad, ser humillado y no correspondido, para así ser consciente de que la vida no es como uno desea o como debería ser. Precisamente por ese carácter idealista, se trata de un amor exclusivo y totalizante que llena su existencia: así, cuando Magda le pregunta por sus intenciones, si quiere besarla o acostarse con ella, Tomek le responde que sólo quiere mirarla, que antes se masturbaba, pero que desde que la conoce no, porque ahora sólo piensa en ella y la ama. Vemos que este primer amor idílico es sincero, pero sólo en parte verdadero al tratarse de una creación de su intelecto sin correspondencia en la vida real. Sólo tras una crisis sentimental y un intento de suicidio habrá madurado y se despegará de esa obsesión que le atenazaba en un mundo imaginario; podrá ser libre de ataduras idealistas, e iniciar una vida posible con un amor verdadero.

Magda vive su proceso de liberación de manera inversa. En su caso, partiendo de una vida de relaciones sexuales pasajeras y epidérmicas, descubre la verdadera naturaleza del amor al conocer a Tomek, su abnegación y su pureza. Su horizonte vital giraba hasta ese momento en torno a sí misma, en una realidad diaria que le satisfacía y sobre la que no se planteaba mayores expectativas. La falta de reflexión y una sensibilidad atrofiada para entender la profundidad del amor han propiciado que permanezca encerrada en un mundo interior empequeñecido, donde la libertad queda reducida a meras respuestas sensibles a estímulos placenteros.

Su vida se ha construido sobre la inseguridad y la soledad, como lo muestran las cartas siempre dispuestas para hacer solitarios o el cuadro sin terminar que hay en su apartamento. Son imágenes de cómo su libertad ha quedado expuesta al azar de las situaciones que sobrevengan, lo mismo que su amor a los hombres ocasionales que encuentre: no tiene realmente las riendas sobre su vida, y navega expuesta a vientos y mareas. Como se ha dicho, la experiencia amorosa que descubre en la persona de Tomek supondrá para ella una llamada a la reflexión sobre su existencia, sobre la naturaleza y autenticidad del amor que ha cultivado, hasta el punto de ser ella quien en un segundo momento observe a Tomek desde su ventana y quien sufra interiormente por haber causado daño a alguien. Descubre, de esta manera, una perspectiva nueva en el amor, ahora convertido en compasión y preocupación sincera y desinteresada por el chico: ha dejado de vivir con un amor egoísta para abrirse a las necesidades de los demás, único camino por el que Kieslowski cree que se puede conquistar algún grado de libertad en la tierra.

Mientras en la versión televisiva el final muestra a un Tomek recuperado física y psicológicamente que dice que ya ha «dejado de mirarla», en la película se nos presenta a una Magda que ha aprendido a mirar el interior de los sentimientos y está dispuesta a entablar una relación de afecto-amistad con el muchacho. En ambos casos el amor cumple su cometido de transformar al individuo en un ser para el otro, y abrirle así su horizonte vital. Aunque no se pueda hablar de un final cerrado y feliz en que ambos aprendan definitivamente a amar, sí parece claro que han comenzado a mirar dentro de sí, y a ser por tanto un poco más libres.

* * *

El drama del *Decálogo 7* se centra en Majka, una chica que a los dieciséis años tuvo una hija con su profesor de instituto; entonces no encontró la fortaleza ni la libertad suficientes para asumir la situación, y la criatura figuró legal y socialmente como hija de Ewa, su propia madre y abuela del bebé. Ahora Majka no puede soportar más esa situación y ha decidido huir con su hijita y comenzar una nueva vida.

Al final, tras muchas peripecias llenas de angustia, este intento resultará fallido al ser descubiertos cuando intentaban coger el tren que las sacase del país.

Como para los protagonistas de los otros capítulos, la vida de Majka está marcada también por la falta de libertad interior Y esa ausencia de hábitos para actuar siendo ella misma es precisamente lo que impide el éxito de la empresa actual. Desde niña vio cómo el afecto que necesitaba le era «robado» por una madre que no la quería y que la acusaba interiormente de haberla dejado estéril. Toda su existencia ha estado marcada por su absorbente progenitora, que desde el inicio anuló su personalidad, y que incluso asumió su identidad de madre al quitarle a su propia hija. Tanto Majka como su padre no han podido ser libres, puesto que han tenido secuestrada su voluntad de decisión por Ewa; en definitiva, se puede decir que han carecido de valores propios para vivir una vida personal. Desde el punto de vista cinematográfico, esa falta de libertad queda reflejada en los planos iniciales en que la niña aparece en la cuna del parvulario como si de unos barrotes de una celda se tratase, o cuando Majka acude a la ventanilla con rejilla solicitando información para salir del país: son imágenes llenas de significado para ilustrar el enclaustramiento de esas vidas.

Aunque ahora Majka intente imponer sus deseos e ideales y recuperar la vida sustraída, ya es tarde: le falta la flexibilidad interior necesaria para que arraiguen en ella esos hábitos de libertad. En esas circunstancias familiares, algo parecido le sucede a su padre, que tampoco puede ayudarla e interceder ante su esposa para encontrar una salida al problema. A ambos les ocurre lo que Zofia dice –en el capítulo 8– al contorsionista que encuentra haciendo ejercicios de elasticidad: que si no se empieza desde joven, ya no es posible a cierta edad. Majka siempre ha vivido asfixiada, como una marioneta en manos de su madre –imagen traída a escena también con la actuación teatral a la que asisten Ania y Majka–, o como un muñeco que se trae y lleva según el propio gusto –alusión al osito de trapo de la niña–, situación que Kieslowski ilustra convenientemente con esas acertadas metáforas.

Vemos en este capítulo que todos los personajes experimentan, a su vez, una ausencia y una necesidad de afectividad, un miedo a la verdad, y también un temor para tomar las propias decisiones y asumir sus consecuencias. Es el miedo que sufre la pequeña Ania al despertarse angustiada con pesadillas por las noches, o el experimentado por Majka a los dieciséis años al ver usurpada su maternidad y no saberse imponer con una lógica coherente, o el del padre que es atropellado y anulado por su dominante esposa. E incluso la misma Ewa tiene miedo a una vida sin alguien en quien volcar toda su afectividad, y por ello necesita de quien la libere del trauma y de la amargura que le supuso su esterilidad.

Todos se encuentran atrapados por su pasado, viviendo egoístamente y en una soledad desesperada, esclavizados en su voluntad y convirtiendo a la persona querida en objeto de dominio. La clave de su amor está en poseer más que en dar, con lo que su liberación siempre será pobre o nula, y apenas lograrán un mínimo de calidez en las relaciones que se establezcan. Así lo entiende Kieslowski, que deja a las tres mujeres solas y tristes, en un plano final en que aparecen irremediablemente separadas, habiendo todas perdido algo en la contienda.

* * *

El infierno de la ética es el título que se ha dado al capítulo 8 de *Decálogo*, en el que Zofia, una profesora de filosofía moral, conoce a una mujer judía venida de Estados Unidos, y en la que pronto descubrirá a aquella niña a la que no pudo ayudar a escapar de la persecución nazi, hace ya cuarenta años. Desde entonces, Zofia ha vivido con el peso de conciencia de haberse equivocado y enviado a la muerte a la niña Elzbieta, al no protegerla convenientemente. Ese fantasma le ha estado inquietando de continuo, aunque hubiese tomado la decisión según lo que creía mejor, e incluso haya llevado desde entonces una vida dedicada a los demás.

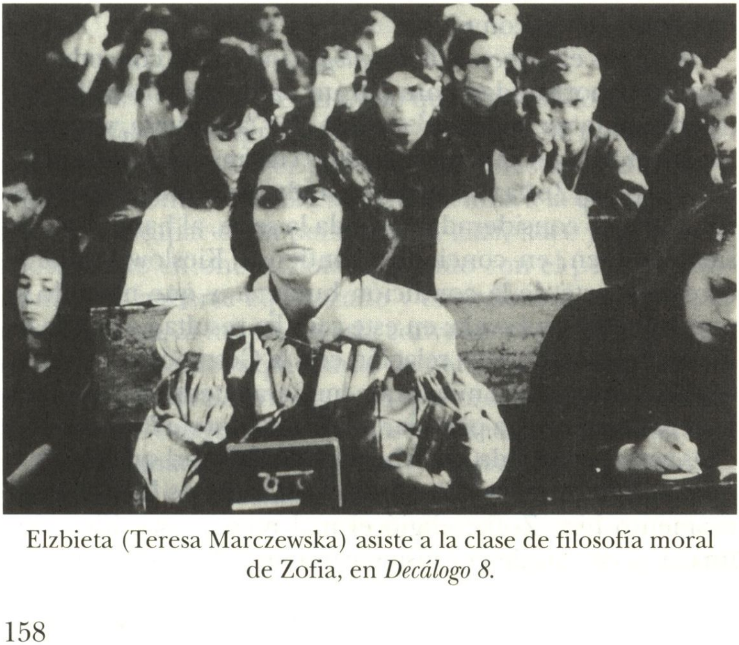
En la actuación de Zofia vuelve a planear la cuestión de si alguien puede decidir sobre la vida o la muerte de otra persona, aspecto ya planteado en el capítulo 2 con el personaje del doctor y que ahora es relatado por uno de los alumnos en su clase. Kieslowski no acepta esa presunción de quien se erige en juez de la vida; eso es lo que viene a poner en boca de la profesora, que no por casualidad se llama Zofia y enseña filosofía, en alusión a *sophia,* la verdadera sabiduría.

La profesora ha mantenido siempre esa actitud interior de solidaridad y rectitud moral –en este sentido, es sintomática la imagen del cuadro torcido de su casa que siempre vuelve a su posición ladeada–, aun cuando «ha dejado a Dios de lado» en su vida. Como ya se ha dicho, Kieslowski parece decir a Zofia que sólo puede ser contorsionista quien se ejercita en ello desde sus primeros años: ella ha construido su vida con la preocupación por el destino de aquélla y de otras niñas, y ha orientado íntegramente su existencia como un servicio a los demás –tanto en el ámbito intelectual como en el práctico–, por lo que ahora la coloca en una situación en que es capaz de pedir perdón y hacerse merecedora de él. Por otra parte, en la escena del contorsionista que Elzbieta se encuentra al salir a correr, y que la invita a hacer sus mismos ejercicios también puede apreciarse una alusión clara a la flexibilidad con que el hombre debe afrontar cada una de sus decisiones morales, al encontrarse en una situación compleja.

Así pues el director de *Decálogo* también le concede una segunda oportunidad para dar un paso más en su libertad interior, una vez suprimida la losa que la oprimía, y recuperar la paz, a la vez que se aclaran las circunstancias de entonces. Además, Zofia nos es presentada como una de las personas mejor consideradas de toda la serie, al haber obrado siempre bien, en conciencia. Entiende Kieslowski que el error es parte de la condición humana, y que no todo se puede prever en la vida: en este caso ha resultado falsa la información acerca de la relación con la Gestapo de la familia que iba a acoger a la niña y que hubiera puesto al descubierto la red organizada para dar salida a judíos de Polonia. Muchas veces, en la vida no cabe otra posibilidad que elegir la opción menos mala, dice el director, y eso es lo que en su momento hizo Zofia: eligió el mal menor «sacrificando» una vida en pro de la causa partisana, y disfrazándolo con una falsa razón que justificase la negativa a dar esa niña en adopción.

Como Anka en el capítulo 4, Elzbieta necesita conocer su pasado para liberarse del odio alimentado durante estos años hacia quien la abandonó a una muerte probable, y despejar esos fantasmas que han venido atormentándola en este tiempo. A la vez, desea agradecer la buena disposición de aquella familia que estaba decidida a refugiarla y jugarse la vida con ello. Logra lo primero al saber la verdad de lo ocurrido, pero no lo segundo porque el sastre, cabeza de la familia que iba a acogerla, no quiere hablar del pasado y ni siquiera está dispuesto a oír un comentario de agradecimiento al respecto.

Por tanto, vemos a Zofia y a Elzbieta recuperar la libertad al asumir su memoria, enfrentarse al pasado y saber hacer una relectura de lo ocurrido. Revivir aquellos momentos les ayuda a conocer la verdad de sí mismas, a comprender y también a perdonar, a llevar una vida abierta a los demás. Como decíamos, el reverso de esta trayectoria lo encontramos en ese sastre que hace tiempo decidió cortar con el pa-



Elzbieta (Teresa Marczewska) asiste a la clase de filosofía moral de Zofia, en *Decálogo 8.*

sado –como Julie en la primera parte de *Azul*–; desde entonces permanece encadenado al miedo de las persecuciones, atenazado por una vida vuelta sobre sí mismo y por una desconfianza a todo lo que le rodea; se ha alejado del mundo presente y del pasado, para encerrarse en su microcosmos, lleno de temores y vacío de libertad. Una vez más, el miedo de Zofia o el del sastre a ser detenido se constituyen en agentes perturbadores de las propias convicciones y en causas alienantes de la libertad.

Además, con la actuación de Zofia en el pasado, Kieslowski quiere presentarnos «las contradicciones morales que brotan de la buena voluntad de los individuos», que en determinadas circunstancias de la vida deciden actuar en contra de esos principios considerados como intangibles, y que adaptan entonces según sus propias necesidades. Es una ética que debe contar con las circunstancias concretas y sobre las que sólo el individuo puede decidir; más que acomodaticia sería una ética individual y no encerrada en preceptos rígidos; no se trata tanto de un vaciado de su contenido objetivo y permanente, ni de que sirva a los intereses de cada momento, sino de huir de lo que podría convertirse en un infierno cuando obliga y quita al individuo su libertad.

* * *

El capítulo 9 es el de mayor riqueza formal de toda la serie de *Decálogo*, con abundantes juegos de imágenes y encuadres cuidadosamente estudiados. A la vez, se esbozan historias que servirán de germen para sus siguientes películas: desde la cantante Verónica con afecciones cardiacas o el descubrimiento de infidelidad e intento de suicidio de Julie en *Azul*, hasta la impotencia masculina de Karol en *Blanco* o las escuchas telefónicas en *Rojo*; todos son elementos que ya aparecen en este capítulo.

Aquí el tema principal es el discernimiento de la esencia del amor: desentrañar el fundamento de la fidelidad conyugal de dos personas que se aman sinceramente, pero cuyo amor no ha podido llegar a consumarse por impotencia del marido. Paradójicamente, hemos visto cómo Kieslowski afirma que el amor quita libertad al comprometernos con alguien, pero que a la vez lo ensalza al constituirse en la manera más sublime de acercarse a ese nivel de libertad que se puede alcanzar en la tierra. Así Roman y Anna buscan afianzar su compromiso de amor como cauce para alcanzar una mayor libertad individual.

Sin embargo, la vida de la pareja está sumergida en la angustia y en el miedo. Mientras Roman se debate en la duda entre un amor casto hacia su mujer y el derecho que tiene a impedirle llevar una vida sexual plena, Anna vive en un infierno de remordimientos entre el afecto sincero a su marido y la necesidad sexual que satisface con su joven amante. Ambas realidades gravitan en torno a la verdadera naturaleza del amor, entre el sentimiento puro e interior y el placer carnal: es sincera Anna cuando dice a su marido que, a pesar de su imposibilidad para consumar el matrimonio, está decidida a serle fiel porque «el amor no es lo que está entre las piernas, ni consiste en unos minutos de jadeo semanal», pero la vida le ha conducido por otros derroteros y buscado una satisfacción fuera del matrimonio. Al poco tiempo, presenciamos cómo los dos esposos comienzan a moverse en un mundo personal más cerrado que no les deja satisfechos, con sospechas e inseguridades que no se llegan a confiar, con lo que buscan una salida a ese estado vital de inquietud y sufrimiento. Necesitan cerrar sus círculos vitales formando una familia, poner una tuerca y contratuerca a su amor para que éste se consolide y se convierta en irreversible.

Por ese motivo, Roman tiene la idea de adoptar una niña que venga a completar la unidad familiar y dé estabilidad al matrimonio. Sin embargo, pronto descubre que su mujer tiene un amante desde hace tiempo, y la relación conyugal se complica; aunque le había manifestado la posibilidad de concederse esa salida afectiva, a la hora de la verdad se ha convertido en un obstáculo entre ellos, y desencadena los celos e incluso la humillación. En ese momento, el amor verdadero que existe entre ambos les permite una salida a través de la sinceridad y el perdón mutuo, para darse otra oportunidad para seguir confiando entre sí.

Tras perder a su marido y a su hija en el accidente, Julie (Juliette Binoche) trata de acabar con una vida que ya no tiene sentido para ella, pero no es capaz.

En medio del dolor y la confusión interior que padece Julie, la calidez del sol se ofrece como un alivio que también la ciega a la realidad y le impide ver a los que la rodean.

Julie y Lucille (Charlotte Véry) en la piscina, donde la primera trata de aliviar su dolor tras el accidente sufrido.

La composición del Concierto para la Unificación de Europa y el amor por Julie hacen que Olivier (Benoît Regent) se acerque a ella en distintos momentos de *Azul*.

La madre de Julie (Emmanuelle Riva) se nos presenta en *Azul* como quien ha encontrado un grado de libertad alejado de la realidad, por su enfermedad de alzheimer.

Karol (Zbigniew Zamachowski) encuentra en Nikolaj (Janusz Gajos) a un compatriota y un amigo con el que volver a Polonia y rehacer su vida.

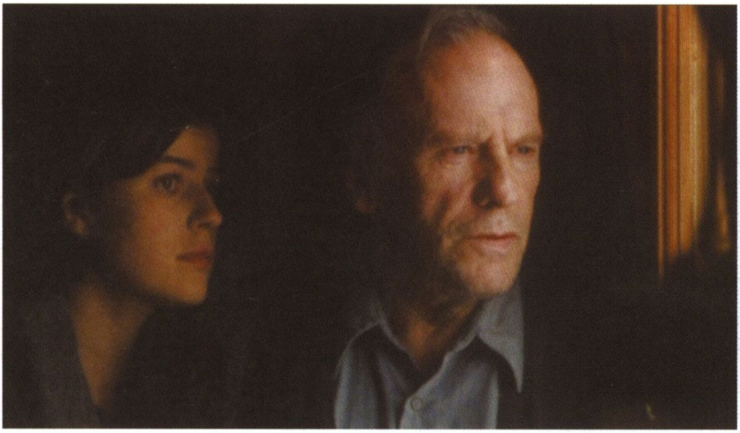
Dominique (Julie Delpy) abandona a su marido, Karol, tras conseguir la anulación matrimonial.

Karol, escondido tras un árbol, contempla a su mujer asistiendo a su propio entierro y descubre que realmente le ama.

La escena final de *Blanco* supone un canto a la esperanza y al amor, justamente cuando se ha restaurado la igualdad. Dominique hace señas a su marido para que le espere hasta que salga de la cárcel y puedan volver a estar juntos.

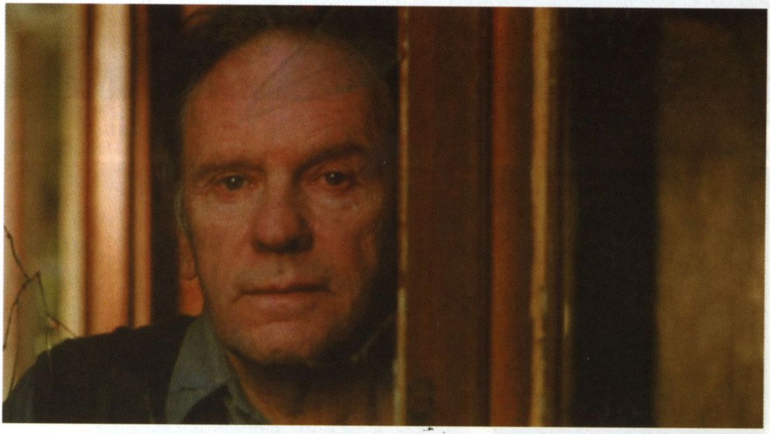
Valentine (Irène Jacob) a la puerta de la casa del Juez, poco después de llevar a la perra atropellada.

En la tienda de música, uno de los muchos momentos en que las vidas de Valentine y Auguste (Jean-Pierre Lorit) parecen cruzarse. La afinidad de sus modos de vida ya apunta hacia una posible relación afectiva.



A medida que avanza *Rojo*, la amistad entre Valentine y el Juez jubilado (Jean-Louis Trintignat), va acompañada de un enriquecimiento mutuo que les permite mirar la vida con un nuevo sentido.

En el desfile, Valentine busca con la mirada al Juez.



La mirada del Juez ha cambiado tras conocer a Valentine, y con ella ha vuelto a creer en la vida y en el amor.

Juliette Binoche da vida a Julie en *Azul.*

Julie Delpy es Dominique, la mujer de Karol en *Blanco.*

Irène Jacob encarna a la joven Valentine en *Rojo.*

De todas formas, no es facil resolver una situación que se ha infectado con la suspicacia –o más bien la susceptibilidad– de Roman, que le conduce de nuevo a sospechar de la infidelidad de su mujer, y buscar una segunda manera de cerrar su propio círculo vital: esta vez será con la muerte, al intentar suicidarse y poner término a su drama vital. Por su parte, Anna también sufre su calvario interior, pues quiere a su marido pero teme confesarle la insatisfacción vital que experimenta; está atrapada por sus opciones anteriores llenas de contradicción y no encuentra una salida airosa.

La necesidad sexual de ella y la desesperación de él les atenazan interiormente y les empujan a obrar contra sus afectos y contra la razón: en los dos se libran batallas llenas de remordimiento o de recelo. Por eso, sólo una decisión libre de Anna de serle fiel y una situación trágica que ha puesto en peligro la vida de Roman acabarán por reforzar ese amor, que a su vez apuntalará su decisión de vivir libremente su matrimonio. Ambos han vivido privados de una libertad plena: él no era dueño de sí mismo ni de la intimidad de su mujer, a la vez que dudaba de ella y tenía incluso miedo a conocer la verdad; y Anna ha vivido acogotada por la mentira en que mantiene a su marido. Sus vidas han discurrido según las directrices morales recibidas con su educación, de la misma manera que Roman circula en bicicleta siguiendo la línea continua pintada en la carretera, en una gráfica imagen que filma Kieslowski; sólo cuando decida traspasarla en su intento de suicidio alcanzará la liberación de ese corsé que le atenazaba y le impedía actuar por sí mismo: será el comienzo de una nueva vida, construida sobre la libertad y el amor personal.

Digamos que la propia vida es lo que les ha llevado a donde sus principios morales no habían sido capaces de conducirles, a la fidelidad al compromiso adquirido. Ésta parece ser la tesis defendida por Kieslowski como norma para alcanzar la libertad: dejar que la vida fluya, tomando decisiones en conciencia, pero sin condicionamientos ni finalidades impuestas.

* * *

Jerzy (Jerzy Stuhr) y Artur (Zbigniew Zamachowski) en *Decálogo 10*.

El último capítulo del *Decálogo* quizá sea el que con mayor incisividad muestra la Polonia de Kieslowski, y la mezquindad de algunas vidas que cifran su felicidad en la posesión de bienes materiales, todo ello con cierto tono de comedia y sarcasmo –el mismo que luego adoptará en *Blanco*–, sin dramatismo. Trata sobre la codicia de dos hermanos que llevan vidas opuestas y que apenas se tratan desde hace años. Al morir su padre, reciben como herencia una colección de sellos de inestimable valor, que poco a poco se irá apoderando de sus vidas hasta hacerles olvidar sus trabajos y problemas ordinarios, y que les llevará incluso a dar su propia vida –un riñón servirá de canje por el sello que les falta– por la nueva causa.

El horizonte vital de Jerzy y Artur se ha visto perturbado por la posibilidad de hacerse ricos sin necesidad de trabajar, y han entrado al juego de la especulación. De esta manera, la postura paterna que inicialmente criticaban es emulada y superada por ellos al intentar completar la serie de sellos austriaca. Y en esa espiral envolvente del juego –que ha adquirido carácter de obsesión– se ven atrapados como niños que se mueven con una única idea en el horizonte: son individuos que han visto alterado su proyecto vital, y que ahora se muestran incapaces de vivir de acuerdo con una escala de valores sensata. En ese universo infantil, en el que se ha perdido contacto con la realidad y con el valor de las cosas, no se puede ejercer propiamente la libertad, sino que más bien se mueven empujados por unos impulsos poco racionales y de los que no son dueños. Esa pérdida de libertad se presenta, además, asociada a la idea de muerte, como queda reflejado en los primeros momentos, al presentarnos la habitación del padre fallecido como un lugar totalmente cerrado, mísero y vacío, y al mostrarnos un primer plano de un acuario con varios peces muertos.

En su nueva vida no pueden evitar sucumbir muy pronto a la desconfianza del entorno, y sus relaciones con los coleccionistas de sellos son ejemplo de ese mercantilismo, ajeno al sentido común y a la honradez, que acabará por conducirles al comercio de órganos. A la vez, comienzan enseguida entre ellos los recelos y suspicacias, los temores a perder su tesoro, algo que les empuja a instalar alarmas y a adiestrar a un perro guardián. De manera categórica, se podría decir que un simple sello les ha arrebatado la vida y la libertad: buscan la felicidad por un camino que les lleva al precipicio, pues pende de un trozo de papel al que se le ha otorgado un valor desorbitado por su originalidad y rareza.

El desenlace llega por un juego rocambolesco de circunstancias que Kieslowski llama «azar». Cuando alguien les robe la colección, tendrán la oportunidad –una «nueva ocasión», elemento esencial en toda su filmografía– de reaccionar positivamente, de salir del túnel oscuro de la codicia y ser capaces de pedirse perdón por la desconfianza surgida entre ellos. En el final abierto y ambiguo que propone el director, todo parece indicar que han salido ganando al recuperar las relaciones fraternales que estaban rotas al comienzo de la historia, y con ello la posibilidad de llevar una vida más humana, más libre, aunque hayan perdido una fortuna. Sin embargo, la vida continúa y nunca se sabrá lo que puede deparar el futuro: si reiniciarán su pasión coleccionista, si retomarán sus quehaceres anteriores, o si se volverán a enfriar las relaciones entre ellos.

* * *

Por último, es necesario recordar que Kieslowski nunca cierra las historia que cuenta. No puede existir un final porque tampoco lo hay en la vida, y porque su pretensión no es enviar un discurso moral al espectador. Según él, no se debe vivir con una finalidad preestablecida, como tampoco se puede prever lo que va a suceder, ni explicar perfectamente lo sucedido. Por eso, la ambigüedad y los finales abiertos son un elemento esencial en su concepción de la vida y del cine. Dice que habría que desconfiar de quien afirmase haber encontrado la verdad o incluso tener certezas con las que se pueda vivir seguro y plácidamente. El hombre de Kieslowski nunca puede alcanzar la meta, y por tanto no existen el éxito o la paz para su alma: está siempre en un permanente caminar, expuesto a los vaivenes del destino, del azar y de los sentimientos.

Por eso, ni se puede afirmar que Julie vaya a ser libre con su nueva vida junto a Olivier, ni que Janusz o Roman vayan a lograr la felicidad en sus matrimonios, o que Jerzy y Artur no vayan a caer de nuevo en la espiral de la filatelia enfermiza. Incluso en el final esperanzador de *Rojo*, en el que aparecen varios personajes de *Tres Colores* que han sobrevivido al naufragio, tampoco ahí se puede afirmar que Valentine y el joven juez vayan a comprometerse en matrimonio y ser felices, tras sendos noviazgos fracasados. Pensar que se ha encontrado una solución a los problemas planteados sería una traición al pensamiento de Kieslowski: sería matar la vida, imponer unos valores firmes con los que se invitaría a vivir al espectador. Nada más lejos de la intención del director, que sólo busca empujar a la reflexión y a que cada uno saque sus propias conclusiones, con las que después decida el curso que quiere dar a su vida. Es lo que Ángel Quintana destaca, al apuntar que son discursos abiertos en los que plantea problemas sin respuestas, donde ninguna película es vista en primera persona, pues el espectador sabe más que los protagonistas.

C) *LA DOBLE VIDA DE VERÓNICA*: ¿LIBERTAD DEL ESPÍRITU?

Como ya hemos dicho, el argumento de *La doble vida de Verónica* arranca de una subtrama del capítulo nueve de *Decálogo,* en que una cantante de lírica con una enfermedad cardiaca duda entre operarse o no, para poder continuar su carrera. Por su parte, el planteamiento programático de Kieslowski para esta película arranca de su propia concepción del cine: no debe ser un producto industrial sino que ha de obedecer a un carácter más artesanal, mirando a los espectadores concretos que la van a ver, de forma que se pueda establecer una comunicación con ellos y provocar así la reflexión personal. De esta manera, quería hacer tantas versiones como salas en las que se iba a proyectar, con ligeras variantes que respondieran a la idiosincrasia de cada lugar. Finalmente, la falta de dinero y de tiempo hicieron que se quedara en un bello pero utópico proyecto, y que sólo se hiciera una versión para Europa y otra para América, ésta con un final más explícito.

De todas sus películas, *La doble vida de Verónica* es la menos «objetiva», la más etérea y metafísica, y también la más bella y poética al tratarse de un filme sobre emociones y hecho sólo con emociones, «de cosas que al nombrarlas parecen banales y estúpidas, de la sensibilidad, de los presentimientos, de una esfera muy delicada en la vida del hombre que es extremadamente difícil de nombrar directamente», en palabras de Kieslowski. Precisamente por este carácter espiritual, se nos presenta como una pieza exquisita para paladares sensibles, donde todo se sugiere y se intuye, donde pocas cosas se explicitan y donde todo flota en el ambiente: de ahí la necesidad que tenía el director polaco de conseguir una atmósfera en la que se respiraran esa tensión y esos presentimientos. Para esta tarea, consideraba imprescindible la colaboración de unos actores que asumieran en sus carnes esa inquietud vital, que aportaran su experiencia personal al personaje, y sus puntos de vista al mismo director. Al final, ese clima de sensibilidad e intuición es lo que «invita al espectador a meditar sobre los lazos que nos unen a fuerzas exteriores a nosotros mismos» (Insford, 2001, p. 114).

Creado ese caldo de cultivo, la película aborda una doble historia, con dos partes íntimamente relacionadas porque lo están sus protagonistas, unas chicas que se parecen como dos gotas de agua y que han crecido en ambientes semejantes –con un gusto y una sensibilidad hacia las cosas bellas, unas cualidades para la música e incluso con el mismo nombre, sin olvidar ciertas afecciones cardiacas que ahora comienzan a mostrarse en ambas–, pero en lugares geográficos distantes y con recorridos vitales dispares.

Por un lado, Weronika vive en la ciudad polaca de Lodz, canta en un coro femenino, y tiene la extraña sensación de no estar sola en el mundo. Poco después, en un viaje a Cracovia para ver a su tía, logra ingresar como solista en otro coro que prepara un concierto; entre tanto, en la plaza de la ciudad descubre atónita, en un autobús de excursionistas franceses, la presencia de una chica que se le parece mucho y que está haciendo fotografías: el impacto emocional –o el esfuerzo físico de los ensayos– es tan fuerte que sufre un amago de infarto en plena calle, algo que luego se repetirá en el estreno musical para acabar dramáticamente con su vida.

En ese mismo instante, como si de una comunicación automática e intuitiva se tratase, en París Véronique tiene una relación sexual con su novio y le sobreviene una sensación de soledad y de tristeza repentina, que la empujan a plantearse el sentido de su vida y a abandonar su carrera musical. A continuación, primero en la escuela en que da clases de música y después durante un espectáculo infantil de marionetas, descubre y se enamora interiormente de Alexandre, un titiritero y escritor que será la persona clave en su vida al conducirla –enviándole un lazo negro y una cinta de cassette con la música que la chica polaca había interpretado– hacia un conocimiento real de sí misma, de esa otra mitad que desconocía y que ahora viene a completar su vida aportando la felicidad que anhelaba.

Si analizamos la estructura narrativa de las dos partes veremos que es similar, que intencionadamente corre pareja a la vida de sus protagonistas. Las dos historias comienzan con unos planos de las dos niñas escuchando consideraciones de sus respectivas madres, para a continuación insertar un plano de algo que acaecerá más adelante y que supondrá el eje transformador de ambas vidas: es el momento del encuentro de ambas en la plaza de Cracovia. Se trata de un recurso utilizado asiduamente por Kieslowski, en un intento de sintetizar todo su mensaje en unos pocos planos desde el comienzo y dar así las claves al espectador.

Pero más llamativo es el paralelismo de sus vivencias interiores, siendo ya adultas: en ambos casos, las jóvenes tienen una extraña sensación interior que las sobresalta y que no saben explicar, para más tarde iniciar un viaje en búsqueda de respuestas; también las dos tienen un novio al que quieren –aunque de manera diferente–; un padre afable que no se entromete en su vida –podría ser un reflejo de la propia experiencia de Kieslowski con su hija Marta, a quien procuró educar en la independencia y autonomía personal, aunque a veces eso le reportara tristeza y sufrimiento al ver cómo las decisiones que tomaba la alejaban de él–; así como de una persona que sirve de confidente –la tía para la polaca, una amiga para la francesa–; y una curiosa ausencia materna. En el discurso fílmico, en ambos casos la vida les va presentando unos avisos y unas opciones que determinarán su futuro respectivo, con la aparición de un misterioso personaje que interpela su conciencia en momentos clave de su particular historia. Sólo entonces, cuando cada una de las protagonistas ha tomado ya su camino, en conciencia, el director introduce –a la par en ambas ocasiones– la figura de una anciana que porta esforzadamente unas bolsas pesadas, sin ayuda alguna. A partir de ahí, mientras la vida de Weronika tendrá ya poco desarrollo al sobrevenirle la muerte, la de Véronique aún deberá progresar en busca del sentido de su existencia, de una explicación a su ser y a sus deseos de felicidad, de la mano de Alexandre y –nada menos– del espíritu de Weronika.

Un detalle más, pero que resulta relevante acerca del mensaje y del lenguaje cinematográfico de Kieslowski recurriendo a la metáfora: poco antes de morir, vemos a Weronika frotarse uno de sus ojos con la alianza; es el mismo gesto que hará Véronique en el hotel, justo después de descubrir el amor de Alexandre. Con ello parece decirnos cómo el amor que ambas tienen en ese momento –en el segundo caso después de una búsqueda a tientas– se ha convertido en la única fuerza que les permite ver con claridad y ser felices en la tierra.

Esta sucinta exposición de la historia nos permite ya adentrarnos en las aportaciones que la película puede hacernos en torno al tema de la libertad en el pensamiento kieslowskiano. Así, vemos que se repite de nuevo –como en *Azul*– la idea de la necesidad de llegar a un conocimiento propio completo y profundo, de afrontar la otra cara de uno mismo, de lo que nos es desconocido, para después reflexionar y poder elegir desde la propia conciencia, y ser libre. Esta interpretación viene en consonancia con el sentido «utilitario» del cine para Kieslowski, que debía ayudar al espectador a plantearse cuestiones vitales de la misma manera que le servía a él para transmitirlas. Por eso, Weronika, al despertarse sobresaltada en plena noche, acude a su padre para preguntarle «papá, ¿qué quiero realmente?», a lo que éste responde «no sé, hija mía; quieres mucho»: al parecer, con ello Kieslowsky deja clara la imposibilidad de llegar a una felicidad –y libertad– total, así como la necesidad de saborear lo que uno ya posee, y no entrar a una carrera alocada por tener o alcanzar triunfos sin un sentido claro.

De la misma manera, se nos presenta a Véronique como un ser que vive intensamente, con una carrera prometedora y con una vida afectiva satisfactoria, pero que siente la necesidad de llenar un hueco, un vacío que descubre en su alma. Es como si cuestionase la naturaleza de ese amor puramente sexual –tema que se abordará en el próximo capítulo– y el sentido de una vida fundamentada sobre un conocimiento imperfecto de uno mismo. De hecho, cuando Alexandre le pide que le hable de sí misma, que le cuente toda su vida, su reacción no es otra que vaciar su bolso y extender sobre la cama todos sus objetos, dejándole que descifre lo que ella es, como si su identidad fuera inconsistente, incompleta e imperfecta, y se redujera a cosas que hablan de ella.

Tanto la chica polaca como la francesa se preguntan sobre la entidad de sus vidas en relación con los otros: hemos visto cómo la primera percibe que no está sola cuando es patente que está rodeada de su padre o de su novio, mientras que la segunda intuye que alguien se ha ido de su lado en el mismo momento en que está realizando el acto sexual. Es una más de las paradojas de la vida, en las que a Kieslowski le gusta incidir para obligar al espectador a pensar en su propia vida y en los contrasentidos de ésta. Viene a interpelarnos sobre una existencia construida en torno a la posesión de un futuro seguro, de un bienestar material o de una estabilidad afectiva a la que agarrarse, alejada de todo lo que suponga un cuestionamiento de los valores con los que se vive o del enfrentamiento con uno mismo.

En cierta medida, podríamos afirmar que *La doble vida de Verónica* es una mirada a uno mismo y a la realidad, a través de los espejos. Así, en el primer plano, la niña polaca ve tras la bola de goma un camino invertido que va hasta la iglesia, imagen que más tarde se repetirá durante el viaje en tren; además, la encontramos en otras ocasiones frente a su propia imagen reflejada en un espejo, al hablar por teléfono con su amiga de Cracovia o en el conservatorio en el momento de la prueba. Por contra, la niña francesa se nos presenta con una mirada deformada, también a través de un espejo o lupa, pero que en este caso distorsiona la realidad.

Estos planos tiene un claro sentido metafórico al hablarnos de la realidad diáfana de una vida construida sobre afectos verdaderos –en el caso de Weronika– o sobre el desconocimiento propio y el egoísmo –en el caso de Véronique–. Por eso, el camino de felicidad de la primera puede servir de pauta para la segunda, algo que alcanzará a vislumbrar cuando se conozca y aprenda a amar. Kieslowski lo muestra progresivamente con un lenguaje basado en la introducción de planos que conectan la vida de la primera con la segunda, como si fuesen «mensajes» lanzados y conducidos por medio de la música o del amor: primero se sirve de la audición de la cassette a través del teléfono para suscitar en Véronique unas imágenes de la persona de Werónica; más tarde, en el hotel en compañía de Alexandre, serán realidades oníricas con unos planos del camino que llega hasta la iglesia; cuando poco después se descubra en la foto sacada en la plaza de Cracovia estará en condiciones de asumir la vida feliz de su «doble» y dejar de ver la realidad «deformada». Digamos que ha aprendido a mirar, a no quedarse en la realidad material e inmediata, y a descubrir otra realidad más rica, la de los afectos y las sensaciones espirituales.

El realizador polaco nos propone una vida conformada a base de elecciones hechas desde el propio «yo», tomando como base la personal experiencia y la racionalidad pero también echando mano de las sensaciones y de los presentimientos, tan reales y necesarios como los conocimientos y las reflexiones. La vía de la intuición, de los sentimientos interiores, es tan válida para el conocimiento propio y ajeno como la racional, y muchas veces será el cauce por el que venga la felicidad: escuchar al corazón, a lo más interior –no entendido como algo superficial o sentimental– es pauta segura para llegar a ser libre y para conocer realmente el sentido del propio existir, y acertar en las opciones que hay que tomar en las distintas encrucijadas de la vida. Por eso, Véronique obra sabiamente al secundar esa voz interior –venida desde Polonia, con la muerte de Weronika– que la empuja a abandonar su carrera profesional y a su novio para entregarse a una búsqueda de la felicidad, como también acierta al dejarse llevar por los impulsos de su corazón tras encontrarse con el titiritero Alexandre y seguir las pistas que éste le va dejando en su camino. Al final, el resultado no es otro que el descubrimiento –en la fotografía y en su interior– de un ser que en apariencia es igual a ella pero que viene a completarla al señalarle la senda de la felicidad, senda que inicia –según se ve en la última secuencia de la película– al viajar a Lodz para conocer al padre de la chica fallecida, como si de un reencuentro se tratara.

Junto al sentimiento, elemento fundamental en la vida y en la búsqueda de la libertad, Véronique deberá también arriesgar su presente y su futuro: se trata de aprovechar su oportunidad para salir enriquecida interiormente de ese trance. De hecho, las dos jóvenes nos son presentadas como personas que parten de premisas semejantes –con una identidad, una educación y sensibilidad similar, o una patología pareja– pero cuyo curso vital difiere en el ejercicio de su libertad individual: mientras que una decide abandonar la música, la otra intensifica su esfuerzo por triunfar en esa faceta; y cuando una opta por forzar la situación y no va al médico ante la primera dolencia cardiaca, la otra acude al especialista poniendo los medios para prevenir posibles complicaciones. Sus decisiones en un momento dado determinan su futuro, aunque éste no sólo lo construyan ellas. El ejercicio de su libertad es tal que, a veces, no obedece a la reflexión: así, cuando Véronique decide abandonar sus lecciones de canto, no es capaz de explicar a su profesor por qué lo hace, y reconoce que no tiene derecho a desperdi-

Irène Jacob como Weronika, cantando en el coro,
en *La doble vida de Verónica*.

ciar su talento, pero «sabe que debe de dejarlo»; igualmente, en una confidencia que hace a Alexandre en el hotel, comenta cómo «durante toda mi vida he tenido la impresión de estar aquí y lejos; es difícil de explicar, pero sé, siento siempre lo que debo hacer».

Como decíamos, son vidas construidas a partir de decisiones personales. Éste es un punto capital para Kieslowski, que para visualizarlo se sirve, en puntuales ocasiones, de la cámara subjetiva. Nuestro punto de vista es el de Weronika cuando en la calle sufre el amago de infarto y se cae al suelo: la cámara da un giro de 45° y nosotros vemos con ella la calle inclinada, y la figura difusa de un hombre que se acerca y pasa sin hacer comentario alguno; de la misma manera tiene una fuerte carga simbólica el momento en que se desploma muerta en el concierto, y la cámara hace un *travelling* de retroceso recorriendo toda la sala, mostrando el vuelo de su espíritu en «ayuda de su doble»; esta sensación queda reforzada en la siguiente secuencia, cuando asistimos a su entierro y vemos cómo nos cae tierra encima, como si nosotros mismos estuviéramos enterrados con Weronika, o ésta no estuviera realmente muerta. Es una afirmación «metafísica», usando un lenguaje cinematográfico, para aludir a la inmortalidad del alma y a la solidaridad entre los humanos. Como sucede con Weronika, la cámara subjetiva también acompaña a Véronique a través de los pasillos de su casa o cuando toma entre sus dedos el lazo que pertenecía a su homónima polaca, momento en que la cámara adopta una inclinación similar a la antes comentada en el caso de la chica polaca.

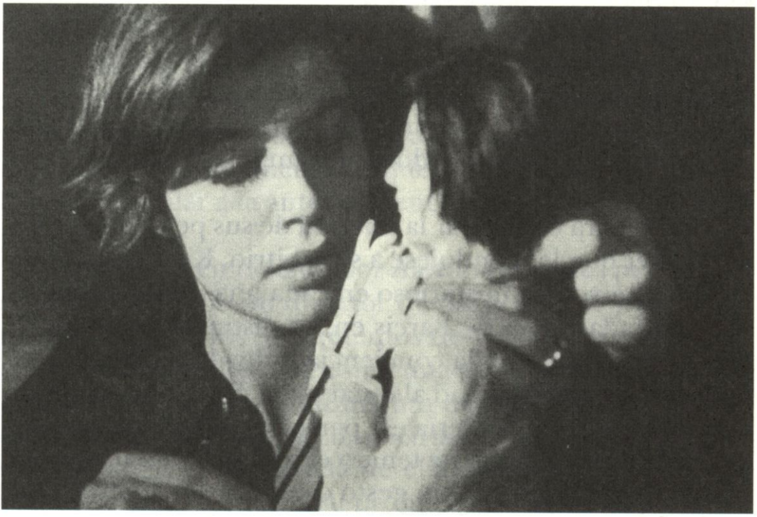
El papel desempeñado por Alexandre se nos puede presentar como el de un director de orquesta que marca casi necesariamente los movimientos de Véronique. Pero también puede considerarse como una ayuda más, alimentada decisivamente por el sentimiento de amor que ha nacido entre los dos, que puede conducirla a la felicidad y que precisa de la correspondencia de ella. Las pistas recibidas la empujen hacia él y hacia su propio conocimiento, pero exigen de su parte un dejarse guiar, una capacidad para percibir esas sensaciones «enviadas» por Weronika o ese amor de

Alexandre, para a continuación ponerse en marcha... y comprar y leer sus libros con fruición, reflexionar y buscar el sentido de los objetos, acudir a la cita, darle su amor...

En cualquier caso, la figura de Alexandre no puede concebirse como un demiurgo mecanicista que cercena la libertad individual y que determina el futuro. Es más bien la de un escritor que tiene su guión escrito, pero que necesita del beneplácito de su personaje porque le ha dado vida propia y porque por medio está –en su esencia y en sus relaciones– el amor, realidad inconcebible e incompatible con la necesidad. Más difícil es explicar el símil del titiritero, personaje que sabe manejar con sus manos los juguetes; pero en su caso, también él necesita de una historia viva que pueda conmover a los niños –basta ver sus caras embelesadas–, para así moverlos con toda la frescura y espontaneidad de que es capaz, y dotarles incluso de sentimientos, intuiciones o sensaciones, las mismas por las que se mueven las personas; de ahí la incoherencia que sería anularles esa capacidad de elección, de sentir, pues supondría quitarles la vida y acabar con el espectáculo verdadero, al pasar a ser todo previsible. Así pues, parece poco probable que Kieslowski quiera hablarnos con este personaje de un Dios determinista o de un demiurgo que controle y conduzca irremediablemente a sus personajes, pues significaría echar por tierra su principio de que la vida es algo misterioso pero sagrado, y que lo fundamental es vivirla sin cortapisas ni constricciones de ningún tipo que reduzcan o anulen su esencia: el ser vivida.

Como para confirmar la libertad de sus personajes frente a un ser que les condujese a su arbitrio, Kieslowski introduce un personaje misterioso en cada una de las dos historias. Haría las veces de Barcis en los distintos capítulos de *Decálogo*, encarnando la conciencia individual de cada persona y su responsabilidad al optar en la vida por un camino u otro. Para Weronika sería ese persona enigmática, que viene por la acera cuando ha tenido el amago de infarto y que, abriendo su abrigo con un gesto ostensible de querer mostrarle algo, pasa y se va; no sabemos a ciencia cierta el contenido de ese «algo», pero bien podría tratarse del futuro que le espera si no rectifica el rumbo de su vida y decide cuidar su salud, aun en perjuicio de su carrera (no debemos olvidar el origen de la historia en el *Decálogo 9*). Más tarde, ese hombre aparece de nuevo cuando ella recibe la noticia de su selección para el concierto: la mirada de Weronika, al besar al presidente del tribunal, es ilustrativa pues se desvía precisamente hacia ese personaje, que asiente sonriente desde la butaca.

Para Véronique, ese individuo tendrá nombre –Jean Pierre– pero no por ello será menos enigmático, pues la escena no se entiende bien si no es desde esta perspectiva. Se trata del individuo con quien se encuentra en el portal del apartamento en el que se va a reunir con el marido de su amiga para acostarse con él, hecho que después serviría de coartada a su amiga para conseguir el divorcio. Ante ese falseamiento del amor, el individuo en cuestión le pregunta: «¿por qué hace eso?, ¿se da cuenta de verdad?... al menos, diga algo... Dios mío, qué complicado es todo», para continuar exclamando –al preguntarle ella por lo que le pasa– que «me rindo, eso es todo». En ambos casos, vemos cómo este



Irène Jacob como Véronique, con una de las marionetas de Alexandre, en *La doble vida de Verónica.*

«nuevo Barcis» se presenta también en los momentos cruciales en que las jóvenes deben decidir qué rumbo han de dar a sus existencias, mirándolas a los ojos y penetrando en lo más interior de sus personas. Hasta tal punto es así que, en la siguiente secuencia, escuchamos a Véronique llegar a casa de su padre y decirle que ahora ya ha comprendido lo que le pasaba..., para pasar a continuación a contarle el sueño que ha tenido con el camino del pueblecito con la iglesia al fondo: es como si, de alguna forma, hubiese entendido que debe emprender la senda del amor en su vida.

Volviendo al espectáculo de marionetas, es interesante también descubrir cómo Kieslowski se sirve de la historia representada para apuntalar la realidad que vive Véronique. Así, nos introduce en una bonita parábola de la vida, al presentarnos un cuento en que una princesa debe morir para dar vida a una mariposa –con unas alas que hablan de una libertad conseguida a través del amor–, algo que Véronique ha experimentado en su interior al beneficiarse de la experiencia inmediata de Weronika. Es lo que acertadamente ha recogido Murri en sus reflexiones sobre el sentido de estas vidas dobles: el autor sugiere que más bien se trataría de «una única vida [que se presenta] como si fuese una luz refractada en dos rayos que caen en países distintos, iluminando de la misma manera lo que encuentran (...); dos rayos asincrónicos, de los que uno toca tierra un poco antes que el otro, condicionando el frágil movimiento de *la esfera de cristal* que les une y les divide» (Murri, 1998, pp.182-183). Ese desfase temporal ha quedado ya patente en la primera escena, cuando una de las niñas contemplaba junto a su madre las estrellas en una noche nevada del invierno polaco, mientras que la otra disfrutaba de las primeras hojas y flores que trae la primavera.

Por último, y como en el resto de su producción, el azar es otro de los elementos clave para explicar la vida, desde el momento en que será decisivo el encuentro de Véronique –aunque no sea percibido en ese instante– con Weronika en la plaza de Cracovia, o repetidamente con Alexandre en las calles de París. Son recorridos vitales que se entrecruzan e influyen en los respectivos devenires, pero que fácilmente podrían no haber existido, con lo que la historia se habría escrito de manera diferente.

Cada uno tiene su propia vida, pero sus decisiones influyen en otras personas, aunque en ocasiones éstas no sean conocidas o uno no sea consciente de estar determinando sus vidas. Esta consideración nos lleva al concepto de «responsabilidad», tema de capital importancia para Kieslwoski. Según sus declaraciones, en *La doble vida de Verónica*, «la idea central es que vivamos con precaución porque no sabemos dónde nos lleva cada uno de nuestros pasos, qué significará nuestro comportamiento para las personas que se ven afectadas por él; vivamos con precaución porque hay mucha gente cuya vida depende de nuestros pasos. Y esto afecta a todos porque todos estos caminos se cruzan siempre, tanto si somos conscientes de ello como si no. Esto es lo que yo llamo responsabilidad: mirar bien a la gente que nos rodea, y sobre todo mirarse a uno mismo». Esta óptica deriva de su propia experiencia vital, donde su honestidad y su respeto a la vida ajena llegaban al extremo de angustiarse al tener que tomar decisiones que podían acabar perjudicando a terceras personas, como sucedió en su trabajo como documentalista.

Esta sensibilidad y la concepción de la persona que tiene Kieslowski es tan sublime que le convierten en un artista capaz de percibir la existencia de cierta comunicación espiritual entre las personas, máxime si se da alguna relación de cercanía entre ellas, y esto sin que sea necesario recurrir a creencias religiosas, ni haya que hablar de reencarnaciones ni de postulados más propios de filosofías *new age*. Se trata básicamente de una visión de la persona como ser espiritual y como ser social, integrante de una familia universal y con una misma naturaleza humana. Aunque probablemente él lo rechazaría, esta realidad estaría muy próxima al concepto cristiano de *comunión de los santos* que san Pablo expone en su primera carta a los Corintios, justo antes –y no parece que sea casual– del himno a la Caridad, que tanto influjo tendrá en su obra posterior.

4
Las encrucijadas del amor

Grazyna Szapolowska (Magda) en *No amarás.*

«La ciencia siempre será una búsqueda,
jamás un descubrimiento real.
Es un viaje, nunca una llegada»
Karl Popper

Como ya es sabido, el cine de Kieslowski busca de manera inmediata servir para la reflexión de los espectadores, y que éstos construyan su vida en armonía con su conciencia. En su pensamiento hemos visto cómo la libertad interior se convierte en el principal objetivo de sus personajes; sin embargo, paralelamente, el amor se nos presenta como el único cauce para conseguirlo. Ambas realidades son inseparables en la vida y muchas veces se confunden; por eso, en cierta medida, podemos decir que son la misma cosa desde ópticas distintas, por cuanto no se puede entender una sin la otra, en sentido estricto. De esta manera, podríamos preguntar al director de *Tres Colores* «¿libertad, para qué?», a lo que sin duda respondería «para poder amar»; si a continuación se le interrogase sobre la cuestión inversa de «¿amor, para qué?», es también seguro que su contestación no diferiría mucho de «amar para ser libre».

Habitualmente, todos sus personajes principales son sometidos a unas situaciones límite en las que se cuestionan sus principios vitales, y donde se les obliga a afrontar su propia realidad, para finalmente salir reforzados en su caminar, o sucumbir en medio de las encrucijadas y tempestades. No importa tanto el final de las historias –que por otra parte no existe, como en la vida– sino el proceso de transformación que sufren, y sus intentos por salir a flote y alcanzar la meta: Julie, Karol, Valentine, Dorota, Janusz, Anka, Magda, Zofia, Elzbieta, Roman..., todas y todos encuentran en los problemas unas ocasiones para profundizar en su vida, y salir fortalecidos tras la nueva oportunidad para experimentar un amor más hondo y verdadero.

Son, pues, procesos graduales y difíciles para los que parecen contar con la ayuda de algún «conductor» –o más bien «acompañante», pues la idea de un conductor implica la de autoridad o director, realidades inaceptables para Kieslowski pues señalarían las pautas a seguir, tarea que debe resolverse únicamente en el foro de la propia conciencia– que les va marcando el sendero y que, en algunas ocasiones, también sale beneficiado de esa ayuda al suponer a su vez una ocasión de amar. No son agentes externos a sus vidas –excepción hecha de Barcis y otros «hombres misteriosos», que aparecen pero no influyen directamente en la acción– sino personajes de la propia historia, también con sus problemas y con sus propios procesos de aprendizaje. Unos y otros sacan experiencias simultáneamente, en la propia convivencia, con los lazos de amistad o amor que surgen en sus relaciones, por lo que no se puede hablar de demiurgos o manipuladores de la vida: ¿quién aprende de quién a amar en *Rojo*, Valentine o el Juez?, ¿es Olivier un personaje que sólo busca enseñar a Julie a ser libre o también está eligiendo y viviendo su vida?, ¿qué pretende realmente Alexandre en su relación con Verónique sino su amor?...

Como también ya se ha apuntado, se trata de un amor a todo lo bello y a la misma vida, desde lo más material hasta lo sublime y espiritual, conducido por la razón pero no agostado por ella, más bien expuesto al buen influjo de emociones y sentimientos, a la deriva como la vida misma, que no puede ser encajonada ni regulada hasta el extremo.

No nos encontramos, por otra parte, ante un tratamiento del amor puramente sentimental, efímero o superficial, aunque también éste sea abordado en su obra. Más bien, lo que Kieslowski hace es profundizar en el verdadero sentido del amor, cuestionándose la verdad de quienes dicen obrar por amor o de quienes lo reducen a la posesión de algo que desean o en lo que su egoísmo se complace. Por este camino, el director de *Rojo* llega a interesantes reflexiones en torno a su esencia, apreciando sus matices y modos de manifestarse, descubriendo sus carencias y engaños; así como a la construcción de unas personalidades que se conforman, anhelan o sufren la limitación y futilidad de ese amor.

En todo caso, el amor se nos presenta como lo más opuesto a la indiferencia, al estado de quietud o de indefinición, a la falta de implicación en las vidas ajenas; sería, además, la única manera de alcanzar el grado de libertad posible para el ser humano. Como consecuencia, la falta de compromiso, de solidaridad es vista como un signo de muerte interior, un infierno para el alma, que acabará por anular incluso el mismo deseo de vivir –es el caso de Julie en *Azul* o del Juez en *Rojo*–, y del que sólo se puede salir aprovechando las propias oportunidades que la vida ofrece a cada uno. El azar y la libertad permitirán a cada persona construir la vida que quiera, sola o en unión de aquellos con quienes se cruza por las calles o en las escaleras de un edificio, y a partir de ahí podrá conseguir cierta felicidad.

En su universo, Kieslowski contempla diversos órdenes del amor, de distinta riqueza y profundidad. Todos ellos son loables por lo que tienen de apertura, y por ello todos deben de ser respetados: cada uno alcanza el amor y la felicidad para la que está capacitado, y cada decisión determina a su vez las posibilidades siguientes de optar a un amor más elevado y satisfactorio. Pero, a pesar de todos sus intentos, se aprecia en sus personajes, como en su propia vida, un sentimiento de tristeza e insatisfacción, un poso de desesperanza y falta de paz…, al haber puesto el ideal del amor demasiado elevado e inaccesible, lejos de las posibilidades reales de un espíritu inquieto e inconformista –y también un poco ingenuo–, como era el caso de Kieslowski.

A) *TRES COLORES*: ¿AMOR EN EL NAUFRAGIO OCCIDENTAL?

De todo lo anterior se deriva que, en realidad, el tema central de toda la trilogía no es otro que el amor, siendo su pérdida y posterior recuperación el elemento unificador de las tres películas. En *Azul*, Julie ha perdido a sus seres más queridos quedando en una supuesta situación de libertad que no será tal hasta que tome conciencia real de la importancia del amor; por su parte, Karol también ha visto cómo perdía a su mujer y su propia estabilidad emocional en *Blanco*, mientras que el amor se convertía en la única fuerza para superar la desigualdad social sufrida; y en *Rojo* encontramos a un Juez que hace años perdió a su amada para caer en la misantropía y asociabilidad, mientras Valentine se presenta como una reencarnación –que ha llegado tarde– de ese amor, de esa luz que da sentido a la vida.

Como señala Ángel Quintana, «en las tres películas existe una dramaturgia que funciona a partir de los siguientes movimientos: amor / pérdida / dolor / transformación / amor. Dicha evolución está absolutamente condicionada por los dictámenes del azar que provoca separaciones, cruces o encuentros», y que ofrece a sus protagonistas nuevas oportunidades para construir su vida de una manera más satisfactoria.

Por su parte, Salvador Montalt destaca que Kieslowski reivindica aquí «al ser humano como fundamento de la sociedad y, por ende, de cualquier acción política. Por ello, apela a la riqueza y limitaciones de la condición humana, que el Amor permite comprender y reconocer, al tiempo que rechaza la sumisión del individuo a cualquier sistema de valores, aunque se trate de los pilares de la democracia por la que han empezado a andar los antiguos países del Este» (Montalt, 2003, p. 26).

Azul *o el miedo a amar*

Al considerar el tema de la libertad en *Azul*, ya quedó reflejada esa lucha de Julie por superar una auténtica crisis existencial tras la muerte de su marido e hija, y por reconstruir más sólidamente su mundo personal, esta vez fundamentado en la verdad sobre sí misma y su entorno. Veíamos sus intentos por alcanzar la paz a través del suicidio, de la anulación del pasado o, finalmente, de la asunción de la verdad y su posterior vuelta al «mundo de los humanos».

Al final de la película hemos visto cómo realmente se trataba de una persona que sabía amar y lo que quería realmente de la vida, y que únicamente ha sufrido un desmoronamiento de su edificio afectivo que le ha obligado a replantearse sus esquemas vitales; de hecho, en el segundo encuentro con Sandrine, y tras haber manifestado su decisión de dar al niño que nacerá el apellido de su marido, la casa y las posesiones, la abogada se ríe y comenta que Patrice le había hablado mucho de ella, advirtiéndole «que era una mujer buena y generosa, que eso era lo que quería ser, y que se puede contar con usted...; hasta yo puedo»: parece claro que, pasado el túnel de la tragedia, Julie vuelve a ver la luz, vuelve a ser ella misma, buena y generosa, a saber perdonar y amar. Pero hasta llegar a ese punto, la vida de Julie ha tenido que sufrir un proceso de transformación, gradual a medida que se iba conociendo y admitía la realidad, pero también dependiente de una decisión de apertura a los demás, aspecto que ahora trataremos.

Como hemos dicho, se nos presenta inicialmente como una mujer de posición acomodada, cultura y sensibilidad cultivada, y una situación familiar satisfactoria junto a su marido Patrice y a su hija Anna. Así discurre una vida que podríamos calificar de «burguesa», sin grandes complicaciones ni incomodidades, por la senda ya abierta por la sociedad del bienestar, mientras circula por una carretera que sale de un túnel –parábola de una vida escrita– y se adentra en una zona de niebla; la poca visibilidad y un desajuste en el vehículo, provocarán el accidente mortal y la posterior crisis de valores.

A modo de presagio y avanzadilla, Kieslowski acostumbra a introducir al comienzo de sus películas algunos primeros planos que adelantan el posterior desarrollo de la historia, y muestran el núcleo de la cuestión que plantea al espectador: carretera, túnel, niebla, rostro de una niña feliz y piruleta al aire nos hablan de esa vida feliz, dulce..., que discurre entre peligros desconocidos, expuesta a factores imprevisibles, repleta de momentos de luz y de oscuridad, y necesitada de una maduración y reflexión individual. Es la vida que se va, como la de la anciana que introduce un vidrio en un contenedor o el azucarillo que se consume al entrar en contacto con el café. Todo ello son imágenes colocadas intencionadamente, tan del gusto del director, cuyo descubrimiento a veces se convierte en una auténtica investigación policial para el cinéfilo que rastrea cada plano.

Al despertar en el hospital, la única inquietud de Julie ante la visita del médico es su pequeña Anna, demostración lógica de su amor de madre, para más tarde –durante la retransmisión por televisión del funeral– acercar sus dedos a la micro-pantalla y tocar la imagen del pequeño féretro de su hija. Con ese emotivo gesto de cariño, auténtica caricia y muestra de comunicación, queda patente la unión afectiva madre-hija que en ese momento ha sido rota, y también el desgarrón interior que sufre Julie, como bien se aprecia en su mirada profunda y desolada. Más adelante, en su nuevo piso de París, Kieslowski nos ofrecerá una imagen de significado similar cuando a Julie se le cae una maceta al suelo y se rompe el tallo que la unía a una de las enredaderas.

En la escena aludida en torno a la micro-televisión que retransmite el funeral y que permite a Julie despedirse de su hijita, vemos a Kieslowski echar mano del tacto para expresar un sentimiento lleno de humanidad, recurso que se repetirá en varias ocasiones a lo largo de la película en un intento de aprovecharse de todos los sentidos para comunicarse con el espectador. Así, por ejemplo, nos dará una auténtica lección de música cuando filme cómo los dedos leen la partitura con una cadencia y ritmo precisos, y los coros arranquen a cantar el *Memento* de Bundenmayer: de esta manera, se puede afirmar que la conjunción visual, sonora y táctil es un exponente claro de haber logrado una obra artística global, paradigmática de lo que debe ser el Séptimo Arte.

Tras su estancia en el Hospital y de regreso a la vida cotidiana, vemos que Julie ha tomado la decisión de romper los lazos que la unen a la vida pasada, y por ello ha dado instrucciones al jardinero y al ama de llaves de que retiren todo de la habitación azul, aquella que pertenecía a su hija. Sin embargo, pronto esa decisión de la voluntad se ve traicionada por el corazón, que le lleva a guardar la partitura con el bosquejo del final del concierto que estaba trabajando con su marido, y también a quedarse con unos cristales azules de la lámpara de su hija, en un gesto de rabia y de impotencia para cortar totalmente con esos recuerdos. Asistimos a la lucha que se libra en su interior, entre la voluntad de no volver a ligar su felicidad a nadie y el amor sincero a los seres queridos. El dolor es tan grande como lo fue su amor, pero su corazón no sabe digerirlo y no es capaz de darle salida y llorar: intenta reprimir sus sentimientos, convencerse de que se puede vivir sin amor, y por eso renuncia a recorrer de nuevo el camino del amor a los demás. Como consecuencia, sufre ella y sufren los que la rodean, al ver que no llora o que abandona todo lo suyo sin quedarse con nada.

Un gesto de humanidad pero ineficaz para su purificación es el que tiene al consolar al ama de llaves, o el que tiene visitando a su madre en el geriátrico, o también el de tolerancia y respeto hacia Lucille, cuando otra de las vecinas requiera su firma para echarla del edificio y Julie se niegue «porque no es asunto mío». Sin embargo, ante este último evento también cabe que su contestación obedezca más bien a un talante de indiferencia hacia todo lo externo, máxima muestra de ausencia de amor.

En esa misma línea de insolidaridad, eje del discurso kieslowskiano sobre el amor, se podría enmarcar su pasividad al presenciar desde su piso cómo varios jóvenes están propinándole una paliza a otro, y éste se refugia en su portal llamando de puerta en puerta pidiendo auxilio. La fuerza de la escena, intensificada por unos sonidos perfectamente recogidos en un *in crescendo* conforme el joven agredido se acerca a la puerta de Julie, contrasta con la apatía de ésta, que no abre la puerta hasta que el problema se ha diluido: su voluntad de evitarse complicaciones, de no salir de su mundo e interesarse por el de los demás, es aún mayúscula y la deja en soledad con su rebeldía frente a la vida y al mundo que le han robado sus amores.

En ese periodo de mayor desesperanza y virulencia interior se produce el encuentro nocturno con Olivier, profundamente enamorado pero respetuoso con ella y con su voluntad de aislarse de todo. Ante su requerimiento, Julie se siente empujada concederle esa satisfacción, movida por la propia tensión interior y por la necesidad que tiene de demostrarse a sí misma, en su orgullo, que puede vivir sin un nuevo amor –circunstancia que será más evidente si la otra persona la ama, como es el caso–, que esa relación sexual no le aporta nada, y que a la mañana siguiente la olvidará porque es como las demás mujeres, porque «también suda, tose y tiene caries...». Parece que Julie quiere dejar claro que el amor es algo más importante que la mera relación sexual de una noche, que su corazón está con Patrice y Anne, que su amor es lo único que queda, y que ha optado por no ponerlo en nadie más: hay en esta postura algo de miedo a sufrir, a perder lo que se posee, y eso la lleva a no querer cultivarlo. Es también lo que se desprende del co-

Julie recibe en su casa a Olivier (Benoît Regent),
en un intento por demostrarse que es capaz de vivir
sin ataduras ni sentimientos.

mentario que Julie hace al citarle la primera vez: «se lo han llevado todo; sólo han dejado el colchón», frase que puede ser entendida en su sentido literal o que también puede aludir a la realidad antes comentada. En su relación con Olivier el colchón se convierte, por todo ello, en un objeto de fuerte carga simbólica que hace referencia directa al amor, aunque sea en su vertiente reduccionista del amor sexual. Cuando ella rectifique y decida no vender la casa para donársela a Sandrine, el jardinero le comentará que sigue todo allí, excepto el colchón, comprado por Olivier. Con ello, Kielowski echa mano de una metonimia para expresar el amor que él tiene hacia Julie, que es en realidad lo que ha comprado, albergando la esperanza de que un día se lo dé libremente, como así sucederá en la escena final de la película.

Esa pérdida de esperanza acerca de que el amor sea posible, o de que compense vivir una vida que pivote básicamente sobre el amor se aprecia en el momento en que recoge en el Conservatorio las partituras del concierto, para después destruirlas arrojándolas al camión de la basura. Con un gesto que expresa a la vez liberación y escepticismo, Julie –y Kieslowski con ella– parece decir que ese ideal de la fraternidad, aspiración de los países democráticos occidentales, es una quimera y un ideal evanescente, una ilusión que no existe –como ya se lo había dicho a la periodista– y por la que no merece la pena luchar.

Cuando más tarde descubra que la encargada del Conservatorio había guardado una copia y vaya a pedirle explicaciones, ésta le dirá que lo hizo «porque esa música era tan bella, que no se podían destruir cosas así», respuesta que hace mella en su semblante y le lleva a amansar su cólera, a comprender sus razones y hasta a agradecérselo. Vemos cómo, poco a poco, Julie va experimentando ligeros cambios interiores, contagiada por la humanidad y el amor de los que la rodean hacia las cosas bellas –como en este caso– o hacia las personas, y va reverdeciendo en ella un sentido del amor que había quedado oculto por la desgracia.

Esa tímida salida de su propio mundo da un paso de gigante cuando Lucille, su vecina y ya amiga, le pide un favor en plena madrugada: que vaya al local en que trabaja porque necesita de su presencia. Como ya se ha comentado, allí trabaja ofreciendo su cuerpo para satisfacción sexual del público, pero ha descubierto que uno de los clientes de esa noche es su propio padre, circunstancia que le provoca un «cortocircuito interior», llenándola de vergüenza y recuperando su sentido del pudor. Cuando llega Julie, él ya se ha ido y, por tanto, la situación embarazosa ha desaparecido; sin embargo, el acto de generosidad está hecho, y Lucille se lo agradece porque «me has salvado la vida».

Pero realmente es ella quien salva la vida a Julie, si nos atenemos a lo que sucede a continuación: el azar –o más bien su generosidad al responder a la petición de ayuda, ahora gratificado– trae consigo que en esos momentos, en ese mismo local esté encendida la televisión y emitan una entrevista acerca de la figura de su marido; el programa capta la atención de Julie y ésta descubre las intenciones de Olivier de terminar el concierto, a la vez que ve unas fotos comprometedoras de su marido con una mujer que no conoce. Asistimos al momento clave de la película, al instante en que Julie despierta de su letargo y reacciona, espoleada allá donde más le duele, en el amor a su marido fallecido. Esa era precisamente la intención de Olivier, quien no tenía otro medio «para hacerle llorar, correr, para que usted dijera quiero o no quiero». Ha sido un órdago, la última baza jugada por alguien que la quiere, para sacarla de la indiferencia.

Decíamos que el amor de Olivier es sincero, y que se convierte en la fuerza para sacarla del sopor que está arruinando su vida. Es una mezcla de respeto a su libertad y a su dolor, de paciencia para esperar el momento adecuado, de constancia para buscar su paradero cuando se cambia de domicilio sin decírselo a nadie, de inteligencia para pensar en el medio más idóneo para insuflarle aliento de vida. Es un amor, por último, honesto al no estar dispuesto a aprovecharse de su talento musical para figurar él como autor de una música que no escribió. Reúne por tanto muchas cualidades que enriquecen su persona y su amor por Julie, a pesar de que ésta no le corresponda inicialmente: en este sentido, asistimos a uno de los misterios del amor, no sometido a motivos racionales.

* * *

Al margen de Julie y de Olivier, el resto de personajes también procura llevar una existencia apoyada en el amor, y nos muestran otras facetas distintas de éste: su madre sigue ejerciendo, inmersa en su enfermedad, su labor maternal preocupada de que su hija esté bien y de si tiene dinero; Sandrine mira al futuro y quiere tener el hijo, en principio no deseado pero que viene a ocupar el amor perdido de Patrice; la chica del Conservatorio sabe apreciar y amar la buena música, como el flautista sabe vivir amando –su música y a su mujer– y no temiendo perder lo que tiene; el joven Antoine también busca perseverantemente a una desconocida por si lo que sabe puede servirle de algo... Son distintas formas de amar, cada uno con su capacidad y sensibilidad y con la vida que le ha tocado vivir.

Imagen final de *Azul*, en que Julie deja que sus sentimientos fluyan en lágrimas, para recuperar una vida que pretendía enterrar en su interior.

La misma Lucille no deja de corresponder a la buena amistad de su vecina, con un trato afable y ofreciéndose a hacerle pequeños favores, como recoger los ratones muertos de la despensa; en su primer encuentro, enseguida se da cuenta de que Julie no es de esas mujeres superficiales, de que algo serio le pasa: es capaz de percibirlo porque sabe mirar sin prejuicios, con sencillez... Y eso aunque su vida corra por los senderos más superficiales del amor debido a su ocupación nocturna; cuando Julie le pregunta por qué lo hace, ella dice que «porque le gusta, como a todos»: visión simple y poco reflexiva, pero sincera y coherente. Por esta razón Kieslowski la deja en un buen lugar, aunque lo considere como un escalón inferior a lo que debe ser un amor verdadero, basado fundamentalmente para él –como se ha dicho– en la apertura al otro, en la comunicación interior y en el sacrificio.

Como el prólogo, el epílogo goza de una fuerte carga semántica y viene a recapitular las distintas actitudes de los personajes ante los sucesos recientes, y más aún ante lo que se aventura en el horizonte. Tras la decisión de Julie de dar el paso definitivo y reincorporarse al curso de la vida de la mano de Olivier, la cámara se eleva para mostrar las piedras azules de la lámpara y hacer un *travelling*, a partir de un lento fundido en negro, que irá pasando por cada uno de los personajes aparecidos en la película, que ahora se agarran a la necesidad de vivir con un amor: Julie y Olivier aparecen difusamente en un instante de amor, a la vez que el rostro de ella queda aplastado contra un cristal, como si se tratase de una cárcel a la que ese nuevo compromiso la vaya a ligar o limitar, o como si se refiriese a una realidad que no se puede ocultar ni anular; Antoine se despierta y, pensativo, aprieta entre sus dedos el crucifijo que Julie le regaló; la anciana madre permanece absorta y con gesto preocupado, mientras su rostro multiplicado se refleja en ventanas y espejos, como significando una resignación ante la repetición cíclica de los amores y desamores que la vida comporta; Lucille continúa en lo que para ella es un mundo de amor que la satisface, sin plantearse mayores problemas; y Sandrine observa a su hijo a través de la imagen de una ecografía, mientras sonríe y se abre a la esperanza que trae esa nueva vida. Por último, en la pupila de Olivier aparece reflejada una Julie desnuda y de espaldas, que en el siguiente plano se nos presenta con rostro lloroso, manso y dulce a la vez; ahora se sitúa tras un cristal que parece separar la vida compartida de la indiferencia, situada del mismo lado que el resto de los personajes, como si hubiese aprendido a llorar y vuelto a la tierra desde el infierno interior en que se había sumergido tras el accidente; y eso aunque sea consciente de las limitaciones de ese amor y esté resignada a vivir con lo posible, al no poder alcanzar lo sublime.

Cada una de esas estampas obedece a un modo y a un ciclo del amor, conscientes todos de que «sin amor no soy nada», tal y como dice el coro al cantar el texto sobre la Caridad que san Pablo escribió a los Corintios, cantado ahora íntegramente y con todo su esplendor. El contenido de la letra ensalzando el amor como el más grandes de los tres dones –que Kieslowski aplicaría a los principios democráticos y no a las virtudes teologales– guarda una unidad respecto al hecho de que su interpretación sea llevada a cabo por un coro, conjunto de voces al unísono y de manera armónica, queriendo con ello dar a entender la necesidad de vivir solidaria y fraternalmente, en sintonía y haciendo cada uno su pequeña aportación al conjunto de la sociedad.

Blanco *o la conquista del amor*

La segunda película de la trilogía, *Blanco,* se nos presenta como una tragicomedia que se centra inicialmente en la igualdad de sus protagonistas, aunque ésta no sea más que un medio –como la libertad– para alcanzar el amor, verdadero protagonista del filme. Nos encontramos ante un amor alcanzado y perdido, un sentimiento sincero que condujo a Karol y Dominique al matrimonio, y que ahora pasa por un momento de crisis que desemboca en el divorcio.

Si analizamos la naturaleza de este amor, vemos que realmente siempre ha existido, y que sólo unas circunstancias sicosomáticas derivadas de otras geográficas y culturales han llevado al protagonista a no poder manifestarlo en todas sus dimensiones. Es un matrimonio no consumado por impotencia del marido, que afirma que no era así cuando se conocieron en Polonia y hasta el momento de la boda, y que realmente sigue habiendo sentimientos entre ellos; Karol –y Kieslowski– concibe el amor como una realidad profunda, estable y que radica en el corazón. Por su parte, la postura de ella en la sala del Juzgado resulta, a todas luces, falsa: aunque afirma que ya no le quiere, su mirada dice lo contrario; lo que sucede es que se siente herida en su orgullo, y necesita además esa satisfacción sexual en su vida matrimonial, esencial en su concepción del amor. Resulta clara su mentira cuando poco después, en la peluquería, accede a darle una nueva oportunidad; será de nuevo humillada y reaccionará dando un paso más e incendiando el establecimiento, para después acusar a su marido y distanciarse definitivamente de él.

Es una huida de la mujer, que busca su plena realización como tal y que no se conforma con una vida de promesas o de afectos; quiere todo el amor de su marido –también en su expresión sexual–, y ante la imposibilidad material, opta por otros caminos que se lo reporten. No se trata realmente de una pérdida del amor a su marido, sino de una reacción psicológica de rechazo por la humillación recibida, de venganza afectiva, que le llevará a castigarle pasando la noche con otro hombre y demostrándoselo a través del teléfono.

La película adquiere una dualidad estructural que va más allá del hecho de que la primera parte se desarrolle en París y la segunda en Polonia. Si en Francia es él quien se encuentra en una situación de indefensión y de falta de igualdad, en la tierra de Karol será ella quien necesite un traductor y quien acabe privada de libertad. Al anonadamiento inicial sufrido por Karol en que sólo le quedaba el amor a su esposa sucederá una etapa de esplendor económico y social, mientras que la situación de prepotencia de Dominique será sustituida por su pérdida de todo hasta acabar en la cárcel. Mientras Karol ha tenido que descubrir el amor a través del sacrificio y del enfrentamiento con la dureza de la vida desde el inicio de la película, ella comienza a experimentarlo sólo al final. Cada uno de ellos tiene que recorrer su camino, sufrir su bajada a los infiernos para salir de él con su amor purificado.

Detrás de todo, Kieslowski nos dice que no basta con darse sino que hay que conocerse y saber construir la vida sobre un fundamento sólido, con una personalidad edificada sobre una conciencia que sabe lo que tiene que hacer, independientemente de las circunstancias y del juicio de los demás. Eso es lo que le faltaba a Karol, mediatizado y acomplejado por el entorno parisino. Al verse empujado hacia su Polonia natal, recomienza su vida con el único propósito de hacerse acreedor del amor de su mujer. Pero ahora sabe que éste pasa por aumentar su autoestima y poder presentarse en un plano de igualdad: dinero, dominio de la lengua y, sobre todo, una mentalidad audaz y ambiciosa que le lleven a no pararse ante las dificultades. A este respecto es llamativa la fluidez con que habla en francés a su mujer, cuando ésta llega al hotel de Polonia y le descubre en la cama cuando le creía muerto; el contraste con las dificultades para expresarse y defenderse en el juicio de París sólo se explican por la constancia en las lecciones a las que se ha aplicado. Ese mismo sentido de sacrificio y perseverancia por amor es lo que le ha empujado a jugarse la vida al introducirse en los subterráneos de la economía para hacer una fortuna rápida y suficiente. Así, pues, la vía del sacrificio es la que va a consolidar un amor que existía pero que no estaba maduro. El recuerdo del día de la boda –traído con un *flash-back* con una luz cegadora– y la ligazón que fomenta llevándose la moneda de dos francos y el busto de la mujer parisina serán la fuerza que le mantengan en su empeño.

La moneda de dos francos sirve de objeto-icono con un valor metafórico para representar el deseo de venganza por la humillación que Karol sufre al comprobar la infidelidad de su mujer. Es el cambio sobrante de esa llamada telefónica que exige al responsable de la cabina y del que sólo se desprenderá cuando su orgullo se sienta curado: al conseguir atraer a Dominique a Polonia, la introducirá en el féretro junto al cadáver que le suplanta. Estamos ante una paradoja más de la vida, como a Kieslowski le gustaba resaltar: el fin de una vida sin amor y por tanto muerta, y el comienzo de otra con una identidad oficialmente inexistente pero en realidad llena de vida y proyectos.

El busto de la mujer francesa tiene también su simbología, al convertirse en emblema del amor latente por su mujer, tierna y dulce como el rostro de la escultura robada en París y que recompone tras quedar hecha añicos en el basurero polaco; con esta metáfora, Kieslowski aborda la necesidad que tiene Karol –y cualquier hombre– de reelaborar constantemente sus coordenadas vitales, de adaptarse al curso que la vida le va ofreciendo, y de hacerlo con un amor que le acompañe y que esté en el horizonte de sus actos. Hasta tal punto identifica a la imagen con su mujer que, en momentos de especial necesidad afectiva y escasez de ánimo, expresa su cariño dándole un beso tierno y sensual, como si realmente se tratara de su propia mujer.

Ese amor es tan profundo que, al ver a su mujer llorar en el entierro, revive en su interior y abandona la idea de viajar a Hong-Kong e iniciar allí una nueva vida, tal y como había tramado con Nikolaj. El amor ha deshecho sus planes

Antes de abandonar París, Karol se hace con el busto de una mujer francesa, que desde ese momento se convertirá en imagen de una esposa que se propone recuperar.

de venganza –nacidos ante los fallidos intentos telefónicos de atraerla a sí– y le han llevado a reconsiderar el futuro. Aunque la maquinaria está en marcha y ya no puede pararla, acude al hotel en que se aloja Dominique, para esperarla y poder demostrarle su nuevo y antiguo amor. Esa escena es resuelta también metafóricamente, a base de una intensificación de la luz y de un viaje a través de una especie de conductos que tratan de significar el goce del acto sexual, sirviéndose a su vez del recurso de la cámara subjetiva.

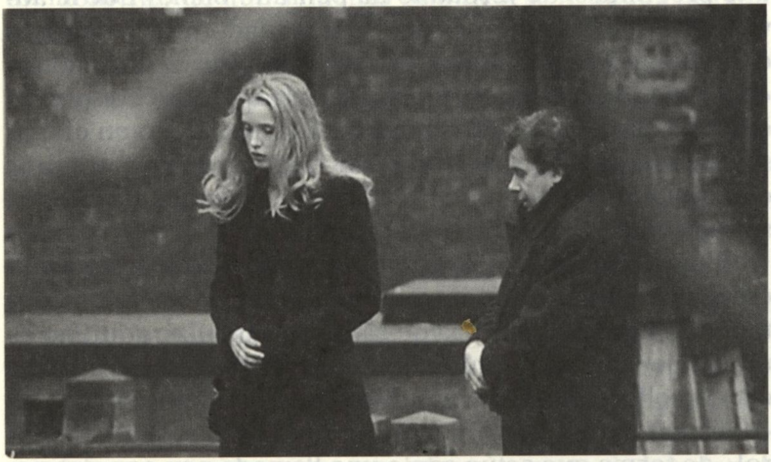
Como todos los personajes principales de Kieslowski, también la esposa vive su proceso de aprendizaje en el amor. La vemos ir desde unos inicios en los que la satisfacción sexual está en primera línea, hasta el momento del entierro en que llora sinceramente la muerte de su marido: es el amor verdadero que siempre ha estado en su interior y que ahora fluye en forma de lágrimas. Ha sido necesaria su desaparición para que se diese cuenta de lo mucho que le amaba, para conocer realmente sus sentimientos y descubrir que iban más allá del mero placer. Su transformación es tal que ha aprendido a sacrificarse, a inmolarse en favor de la persona amada. Por eso, al ser interrogada por la policía, que la acusa de su posible implicación en la muerte de su marido, opta por no desvelar que él está vivo: se da cuenta de las posibles complicaciones que se derivarían si se investiga toda la trama, si se descubre la corrupción, falsificación y compra de cadáveres. Acepta gustosa y silenciosamente su procesamiento, con la felicidad que le proporciona haber recuperado el amor, y en espera de poder reunirse con él al final del túnel. Eso es lo que le dice, en una escena emocionante y llena de lirismo, sin palabras, cuando por gestos le hace entender desde la ventana de su celda que le quiere y que se reunirán cuando la dejen en libertad. Por su parte, poco antes Jurek ha transmitido a su hermano Karol los comentarios del abogado acerca del proceso de Dominique: «dice que ve una luz al final del túnel», con lo que deja un lugar a la esperanza y al triunfo final del amor, y se abre camino a través de las penalidades de la vida. Éste era el pensamiento de Kieslowski, que veía la vida como un camino de claroscuros que sólo se podía recorrer en compañía de seres queridos.

Pero antes de esa escena de miradas de amor en la cárcel, Kieslowski ya ha resuelto la desigualdad entre los esposos y ha hecho posible el amor. Recordamos cómo se había servido de un *flash-back* de la boda como imagen que alimentaba la esperanza de Karol: en esa imagen, su mujer salía del templo vestida de novia y miraba a la cámara justo cuando el recuerdo finalizaba. Ahora, una vez que Karol ha madurado, el director nos cambia el punto de vista y es ella quien recuerda el día del compromiso nupcial, como queriendo beber de aquellos momentos que se han revitalizado en su interior: la imagen continúa unos segundos más que en los *flash back* anteriores, apareciendo en escena Karol y dándose un beso. Con ello, Kieslowski indica cómo ya se ha completado el círculo del amor, que necesariamente siempre ha de ser correspondido y que da sentido a la vida.

Aunque el amor conyugal supone el eje de la película, también podemos rastrear otras vertientes que sirven al protagonista para reconstruir su vida. En primer lugar, y de manera más genérica, vive un amor a la patria, de manera que, cuando todo le ha sido usurpado, aún le quedan sus recuerdos y deseos de volver a su Polonia: de ahí el amor a esa música nostálgica que toca con un peine y un pañuelo en los andenes del metro. Junto a ese sentimiento, encontramos otro más fuerte hacia la propia vida que le lleva a no rendirse ante el hundimiento de todo su mundo, y volver a luchar por alcanzar el nuevo objetivo que ahora se propone. Es el espíritu de lucha que el propio Kieslowski necesitó para salir adelante en un ambiente adverso, entre la pobreza y la falta de libertad, y que le llevó a profundizar en otros valores más trascendentales que los meramente coyunturales.

El amor fraternal tiene también su peso en la película. Jurek encarna la figura de un hermano que parece haber estado esperando la vuelta del hijo pródigo a casa tras su aventura por el extranjero, atento a acogerle tras su desgracia, dispuesto a cualquier sacrificio, y paciente ante las inciertas perspectivas que se abren con su vuelta. Son hermanos pero no lo parecen a tenor del espíritu que a cada uno de ellos anima. Frente a un Karol emprendedor y necesitado del amor de una mujer, nos encontramos a un Jurek doméstico y más bien maternal –peina a las mujeres, cocina y está al cuidado de la casa y de su hermano–, de horizontes estrechos –lo máximo que ha innovado es la introducción del neón en el letrero de la peluquería «porque ya somos Europa», dirá– y sin una mujer en su vida; no es un ser arisco ni introvertido o asocial, pero ha orientado ese amor por otros derroteros. También es posible que la falta de un amor activo y de un nivel cultural hayan hecho que su vida se haya estancado en un conformismo y en una rutina, por el que incluso las mujeres que acuden a la peluquería prefieren ser atendidas por Karol, sin duda más complaciente o galante.

Más decisivo es el amor de amistad que Karol encontrará en su compatriota Nikolaj, un hombre casado y con familia –aunque en ningún momento de la película aparezcan en escena– que ha perdido toda motivación para seguir viviendo, defraudado por el modo de vida occidental, que se lo ha dado todo pero que le ha quitado el amor. Quiere a su familia, y por eso manifiesta a Karol que el amigo –en ese momento no le descubre que se trata de él mismo– que le



La trama que Karol urde en *Blanco* para atraer a su mujer a Polonia pasa por simular su propio entierro. En esta escena Dominique asiste al sepelio junto a Nikolaj (Janusz Gajos), su socio y amigo.

va a pagar para le mate no quiere el suicidio, pues busca evitar que su familia sufra y deje de quererle; así, con el homicidio sólo odiarán al asesino, y no se destruirán los lazos que hay entre ellos. Con ello vemos cómo, hasta en unas circunstancias extremas, los lazos familiares siguen operando y transmitiendo un halo vital, aunque sea mínimo.

Nikolaj es un hombre con corazón, pero que atraviesa –como otros personajes de Kielowski– su propia crisis existencial y necesita su proceso de regeneración. Por eso, se muestra solidario con Karol en el Metro de París, o le ayuda a pasar la frontera y le busca tras su desaparición. Karol ha entablado una sincera amistad con él, pero la necesidad de obtener rápidamente una fuerte suma de dinero le lleva a aceptar el trabajo de darle muerte. Interiormente se resiste, y por eso quiere hacerle recapacitar y darle una segunda oportunidad, tras un primer disparo con una bala de fogeo. El impacto emocional y, sobre todo, el hecho de percibir que su vida importa a alguien –a Karol–, llevan a Nikolaj a replantearse su decisión y decir que «ahora ya no es necesario» que le mate. Es una escena es de gran dramatismo, con un Karol que sufre por su amigo y por su propia conciencia, que pregunta si de verdad lo ha pensado bien, y que le advierte de que la siguiente bala es de verdad. Ante la negativa de Nikolaj a seguir adelante, Karol le pide explicaciones «porque todos sufrimos» en la vida, a lo que aquél responde que «sí, sólo quería sufrir menos». Es un diálogo en el que se puede apreciar el sentido, un tanto agónico y trágico, con que Kieslowski contempla la vida, y que insufla a todos sus personajes.

Como en *Azul* y en *Rojo*, también inserta Kieslowski una escena con un anciano introduciendo un vidrio en un contenedor. Pero a diferencia de las otras películas, aquí, no es una mujer sino un hombre quien se esfuerza en ese cometido; con ello, se busca la identificación del sujeto con lo visto –ancianas para Julie y Valentine, y un viejo en el caso de Karol– de forma que actúe como una llamada a su conciencia: de esta manera, sirven de reflejo de lo que serán en el futuro, cuando su juventud se marchite y quede únicamente en ellos aquello que hayan sembrado con los actos de su vida.

Kieslowski hace así una profunda reflexión acerca de cómo el principal beneficiado o perjudicado con los propios actos es uno mismo, más que quien haya sufrido ese efecto. En este caso, Karol permanece pasivo sin ayudar al anciano, con una mirada displicente sobre la vida, inmerso en su desgracia al haber sido abandonado por su mujer en las calles de París.

Como decíamos, *Blanco* constituye una verdadera tragicomedia, con escenas llenas de dramatismo, pero siempre tratadas con un enfoque sarcástico y cómico, con situaciones esperpénticas en torno a la figura del protagonista –como su peculiar salida de Francia en una maleta o su accidentado «desembarco» en un basurero polaco–, y con alusiones llenas de ironía hacia las ideologías del mundo libre o marxista. También están presentes los juegos, supersticiones y malos augurios, tan frecuentes en la filmografía de Kieslowski: así, nada más comenzar, vemos cómo una paloma deja caer sus excrementos sobre Karol, cuando se dispone a entrar al Palacio de Justicia en que se juzgará su caso de divorcio; o cómo se interpreta el hecho de que la moneda de dos francos, que se dispone a arrojar al río en un momento de hundimiento psíquico, se le queda pegada a la mano.

Por otra parte, además del sentido estético del color blanco –ya comentado al tratar sobre la libertad– temáticamente este color se presenta como idóneo para hablar del amor como una realidad que ciega a sus protagonistas y los introduce en una realidad idealizada y sublime: una luz intensa sirve para difuminar las figuras en sus entornos y reflejar esa felicidad y ese romanticismo del momento. Por contra, también abundan escenas de oscuridad que llegan a constituir auténticos fundidos en negro, y que obedecen a circunstancias concretas de la propia historia, a momentos de dramatismo y angustia vital. La espléndida fotografía de Klosinski sabrá también captar una Polonia abandonada al capitalismo, con esas otras atmósferas oscuras, de inquietud e incertidumbre; o la sensualidad de Occidente, encarnada en una Julie Delpy de miradas cálidas y vestuario de tonos rojizos.

Al hablar de la libertad, decíamos que el núcleo de *Rojo* había que situarlo en torno al amor, y que esta película sintetizaba de alguna manera todo su pensamiento, alcanzando las cotas más estilizadas en su estética. Sería su último trabajo, a cuyo término declaró que abandonaba la dirección cinematográfica porque ya había dicho todo lo que tenía que decir, y se presentaba como la llave que permitía cerrar su concepción del hombre, y a la vez abrir una puerta a la esperanza y al optimismo.

Y esto porque da la clave y el sentido a cualquiera de los temas tocados anteriormente –la cuestión política y social, la vida y la muerte, la ética y la conciencia, la libertad y la igualdad...– y porque señala la única manera posible de afrontar la vida y aprovecharse de las circunstancias que salen al paso para alcanzar una mayor felicidad. Por esta razón es la última de la serie de *Tres Colores*, y también por ello vuelve a sacar a escena a los protagonistas de *Azul* y *Blanco*, ofreciéndonos un epílogo o «segundo final» que nos habla de los derroteros que han tomado sus vidas: con todas las dificultades y penalidades, y aunque nunca se trate de un final cerrado –y mucho menos de un *happy end*–, podemos ver cómo el amor les ha salvado del naufragio existencial. Sólo quienes han orientado su vida hacia los demás ha logrado sobrevivir: seis de los siete supervivientes rescatados son los protagonistas de la trilogía; el séptimo es el camarero del ferry, que podría ser un personaje cualquiera con el que se podría identificar el propio espectador, invitado por Kieslowski a recorrer ese mismo camino en la vida; sería como un «individuo comodín» que serviría al sentido que Kieslowski daba a sus películas, como ayuda para la reflexión sobre la propia vida.

Al ser preguntado por el motivo por el que salvó del naufragio a sus personajes, Kieslowski salía al paso diciendo que «yo no les salvé; se salvaron ellos, y por eso yo pude hacer tres películas; pero a la vez yo sabía de antemano que se iban a salvar ellos y no los demás»; detrás de esta respuesta, se puede apreciar la primacía concedida a la libertad personal, además de que él mismo –como director– adoptase con ello una postura fuera del tiempo, que no estaría lejana a la de un Dios providente y respetuoso con la libertad humana.

¿Qué habrá pasado con Karin y Paul, que también han ido de vacaciones al Canal de la Mancha, en un yate privado? Un fugaz e impreciso comentario dado por el noticiario de la televisión nos permite hacer muchas conjeturas en torno a este silencio, que van desde la propia voluntad del director de centrarse en el mensaje positivo y omitir las otras tramas abiertas, hasta considerarlo como un amor nacido desde la infidelidad y cuyo único destino posible era la muerte. Cualquier solución es válida en un cine tan ambiguo, y lleno de tantas imágenes y metáforas como el de Kieslowski.

De hecho, en *Rojo* abundan estos guiños enviados al espectador, unos para que sean descubiertos por los cinéfilos y otros para ilustrar gráficamente la realidad y el pensamiento que nos quiere transmitir. Quizá el de contenido más claro y

Las conversaciones telefónicas de Valentine (Irène Jacob) con su novio se suceden a lo largo de *Rojo*, pero no por ello se enriquece una relación que la distancia va enfriando.

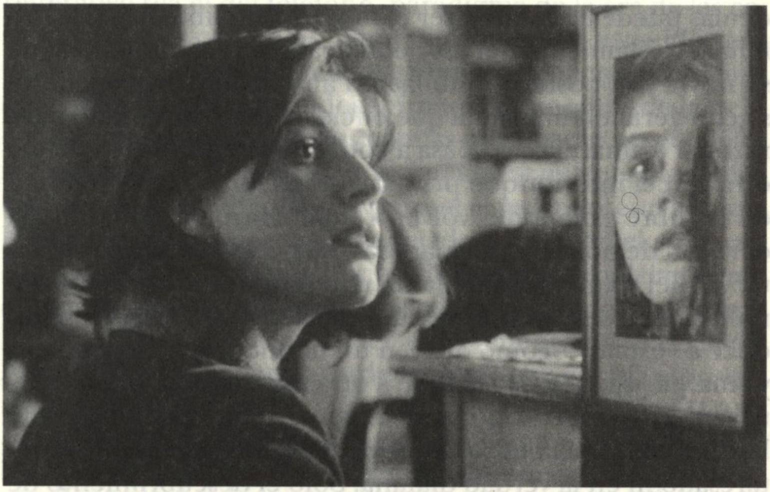
reiterativo sea el del teléfono, paradigma de la era de las comunicaciones pero que, paradójicamente, ha venido muchas veces a convertirse en instrumento de incomunicación entre las personas. Ya en los primeros momentos de la película marcan la pauta de dos parejas que buscan en el teléfono una manera de relacionarse y manifestarse su amor, pero que encuentran dificultades porque el receptor está a su vez hablando o fuera de casa y ha dejado conectado el contestador automático... Pronto, estas dificultades propician el nacimiento de desconfianzas y celos en el caso de Valentine-Michel, o al menos un primer enfriamiento en la relación Auguste-Karin, para más tarde acabar por destruir esos sentimientos.

La distancia física se convierte en una muralla insalvable, por mucho que los impulsos eléctricos y las palabras atraviesen tierras y mares a través de cables telefónicos, como se pone de manifiesto con los primeros planos rodados con una peculiar cámara subjetiva: ese diálogo no propicia la confidencia porque no llega a haber verdadero entendimiento ni trato humano, según Kieslowski. Para él, el verdadero *humus* del amor hay que situarlo en el trato personal, el que llegarán a tener Valentine y el Juez, que acabarán por comprenderse y abrir sus respectivas almas, y así permitir que el aire fresco penetre a la vez que se sientan reconfortados por esa otra persona que les escucha sincera y pausadamente. Para el director polaco, la tecnología fácilmente puede aletargar el lado más humano de la vida y de las relaciones personales, reduciéndolas a mero trasvase de información o a un conocimiento superficial. Por eso, pone bajo sospecha que todos esos adelantos traigan al hombre un verdadero progreso personal, e inserta escenas con protagonismo de un teléfono que no llega a cumplir su cometido, bombillas que se funden, o radios que funcionan defectuosamente.

Es preciso recuperar el diálogo, la solidaridad, la vecindad, la intimidad de corazón a corazón, para que ahí surja la confidencia y podamos mostrarnos como realmente somos, sin miedo a dejar ver nuestros defectos y limitaciones. Sólo en un clima de interés verdadero por las cosas de los demás puede el hombre ser él mismo, más libre, y por tanto feliz. El aislamiento del Juez en su casa, tras la infidelidad de su novia y su posterior jubilación anticipada, hace que ésta se convierta en una jaula que encierra a un ser creado para razonar y amar; la casa pasa a convertirse en símbolo de esa otra cárcel interior que priva a su espíritu de la posibilidad de ser libre y de poder volver a amar. Hace tiempo tomó la decisión de no volver a amar más, de no volver a experimentar la hiel y amargura de la no correspondencia y de la humillación, y desde entonces toda su actividad exterior se reduce a «espiar» –como dice en un momento, de forma seca y amarga– sin que eso le lleve a otra más interior y constructiva: ni juzga, ni reacciona, ni ama… es una vida indiferente hacia todo y hacia todos, porque no cree en el amor desinteresado ni en la verdad diáfana. Sólo el descubrimiento de esos sentimientos puros e inocentes en Valentine, sus conversaciones sinceras y confiadas, traerán un soplo de aire fresco para un espíritu en el que reverdecerán aquellos días en que creyó y amó a una mujer. Entonces, saldrá de casa en su viejo coche –al que recargará la batería, símil gráfico del amor– para volver a ocupar el palco del teatro, como en sus años de juventud, y vivir como una persona que ha recuperado el sentido de la vida.

* * *

En el aspecto antropológico, resulta llamativo el proceso de transformación de Valentine y del Juez, su aprendizaje a lo largo de la película. Ambos parten de un estado de necesidad y, gracias a la comunicación por medio de la palabra, llegarán a ayudarse mutuamente hasta culminar una profunda e intensa amistad. Por un lado, se nos presenta a una joven modelo que vive feliz en su noviazgo, y a quien sólo la preocupación por su hermano drogadicto y por su madre nublan una vida sin problemas. Es una chica guapa y de buen carácter, sensible y abnegada ante las necesidades ajenas, que vive hacia afuera, siempre disponible para atender a un perro herido, preocuparse por su familia o intentar remediar el atropello de la intimidad que sufre un vecino cualquiera. Pero es también una persona un tanto ingenua,



En sus conversaciones con el Juez (Jean-Louis Trintignant), Valentine descubrirá aspectos de su vida desconocidos, que más tarde le permitirán una felicidad más estable.

incapaz de pensar en una mala acción –y por eso se sorprende de la labor sin escrúpulos del Juez–, de percibir la complejidad de la vida –por ejemplo, de esa misma familia aparentemente modélica que es espiada– o de intuir la desigual naturaleza entre sus afectos y los de su novio. Vive un mundo ideal y utópico, lleno de buenas y sinceras intenciones, y piensa que todos son así. Diríamos que es un bello y rico diamante, cuya vía de conocimiento es básicamente la de la intuición: su punto fuerte está en ese corazón de oro, capaz de mirar al otro y ayudarle, de sentir piedad y compasión.

Pero, en cierta medida, esta mujer desconoce la realidad, y en esa tarea se empeñará el Juez, deseoso de abrirle los ojos a la verdad y a su propia vida. En su inocencia –nunca será juzgada por un tribunal, porque éstos «no se ocupan de los inocentes», le dirá en cierto momento–, aún no se conoce a sí misma por cuanto no sabe el terreno en el que se mueve: las dificultades de la vida, los vaivenes del amor, la verdad de los sentimientos de su novio... Su aprendizaje comienza en esas charlas con el Juez, primero ásperas y después cálidas, sentada en el peldaño de su casa o mirando a través de su ventana. En un cuidado plano medio, Kieslowski nos la coloca de perfil, con su rostro reflejado en un cuadro, mientras escucha atentamente la historia del Juez: con ello nos da a entender que entonces está comenzando a verse con verdad, aprendiendo a considerar los matices que cada cuestión de la vida presenta. Su «educación» va calando hasta el punto de que, cuando Michel le diga en una conversación telefónica que la quiere o que «cree que la quiere, que en realidad es lo mismo», ella se da cuenta de que esas palabras esconden algo poco claro, y que debe descubrirlo por sí misma y emprender el viaje hasta Inglaterra para salir de dudas. En este proceso de maduración, Angelo Signorelli habla de la casa del juez como un «lugar de comunicación» en el que Valentine realiza su itinerario cognoscitivo, en el que pierde las certezas en que vivía y es arrastrada hacia la ambigüedad que reina en la vida hasta naufragar en la confusión; al ir a casa del vecino espiado y contemplar a la hija escuchando la conversación telefónica del padre, Valentine queda paralizada por una realidad llena de falsedad, y de alguna manera comienza a caérsele el velo de los ojos (Cf. Signorelli, 1994, p. 66).

En otro momento, se sorprende y sobresalta por la actitud insolente y descarada del vecino que le habla del borrón familiar que supone su hermano, o de la circunstancia de que el ayudante de la veterinaria se llame Marc como su hermano. Y también de que el Juez adivine la verdad sobre su hermano o manifieste esa seguridad acerca de su futuro..., simplemente porque no ha reparado en cómo él la ha ido «estudiando» y conociendo hasta saber las reacciones que tendría ante determinados estímulos o lo que la vida deparará a personas que adoptan esas actitudes positivas y humanas.

Tras un primer encuentro abrupto con el Juez al llevarle la perra herida, y una segunda conversación en que mutuamente se echan en cara sus actuaciones y su falta de rectitud moral, vemos cómo su relación da un primer quiebro, desde el momento en que le abre el corazón y le hace una confidencia acerca de un chico que supo que no era hijo de su padre. La naturaleza íntima de algo que le duele enormemente cobra fuerza cuando el Juez «adivina» que ese chico es su hermano y que desde entonces se droga; en ese momento, la primera reacción de sorpresa de Valentine se convierte pronto en compasión y desprecio, hasta el punto de salir airadamente de la casa y comenzar a llorar en el coche. Distinta será su actitud en el siguiente encuentro, cuando descubra que el Juez se autoinculpó porque ella se lo pidió: su corazón es capaz de perdonar, de brindar por su salud, e incluso de ofrecerle una sonrisa. Desde ese momento nace una amistad de la que surgirán nuevas confidencias acerca de sus historias personales, para concluir en el teatro y en la emotiva despedida final. Esa transformación queda patente con la imagen de Valentine desmaquillándose en el camerino, tras el desfile, junto al resto de las modelos: es un acto ordinario en su profesión, pero que aquí y en este momento adquiere un valor metafórico y sirve para dar a entender que Valentine ha alcanzado un conocimiento suficiente de sí misma y de la vida, y que se encuentra ya preparada para aparecer ante el mundo tal cual es, sin máscaras que escondan su riqueza interior (Cf. Montalt, 2003, p 107). Ella ha aprendido a mirar y afrontar los problemas de la vida –de ahí su viaje a Calais para ver a su madre y a Londres en busca de su novio–, a comprender a personas que viven sin norte en la vida, y a confiar al Juez a su hermano en espera de que también a él le enseñe a descubrir su identidad.

Si el cambio experimentado por Valentine le lleva a afrontar la realidad desde una óptica más racional y objetiva, hasta cierto punto el Juez sigue el proceso inverso. Su problema no es intelectual o experiencial, sino más bien vital. Su vida afectiva se truncó cuando fue abandonado por su novia hace treinta y cinco años, mientras que sus inquietudes profesionales y humanas devinieron en el mayor de los escepticismos tras reflexionar acerca de la verdad, el juicio y la moralidad de los actos sobre los que su profesión se asentaba. Desde entonces se dedica a observar sin intervenir, a juzgar sin atribuirse la verdad, a vivir sin creer en las personas y mucho menos en el amor. De ahí las duras respuestas que da a la joven Valentine cuando le lleva el perro herido o cuando ella le critica su labor de espionaje. Según sus propias palabras, lleva toda la vida haciéndolo y también reflexionando sobre el actuar humano, para llegar a la desoladora conclusión de que nunca se obra desinteresadamente sino, en el mejor de los casos, para tener la conciencia tranquila, libre de remordimientos..., y también de que no compensa poner el corazón en las personas porque su amor es egoísta y traicionero.

Las malas experiencias y un resentimiento que ha calado profundamente en su alma no le permiten salir a flote y respirar. Sin embargo, queda algo de humanidad dentro de él, y sabe percibir en Valentine una verdad y un amor... que llegan con treinta y cinco años de retraso. De ella aprenderá a volver a vivir, a mirar con benevolencia alrededor, a ser bueno, a disculpar a la gente, a abandonar la amargura y pesimismo que le han atenazado hasta el presente. El primer síntoma de esta conversión del corazón llega tras hacer una parodia de la labor del juez mientras juega con sus tirantes; su rostro de humaniza ligeramente al observar en Valentine un gesto de dolor y conmiseración ante la familia espiada y deshecha, sentimiento que aumenta al abrir su alma y ante el recuerdo del chico sin padre. La reacción del Juez no es otra que pedirle –ya no se muestra distante y displicente– que «se quede un poco más»: quiere enseñarle la luz que aporta el último rayo solar, antes de ocultarse tras la cornisa de la casa. Este gesto no es sino un nuevo símbolo –que más tarde se repetirá– para hablar de la luz que acaba de llegar a su alma, y que le reporta un poco de paz y de esperanza.

Lógicamente, el tono de los comentarios del Juez no es entonces tan agresivo como lo era inicialmente, y las dos conversaciones que entonces espía en presencia de Valentine no son tan desagradables, aunque siguen centrándose en torno al amor de la pareja Auguste-Karin o entre una madre que requiere obsesivamente la atención y cariño de una hija que cada vez se distancia más de ella; las consideraciones del Juez aún parten, sin embargo, de una postura categórica e implacable, al sentenciar acerca de su naturaleza y futuro con un tono negativo y pesimista. Un segundo momento crucial sigue cuando «adivina» que aquel chico sin padre es el hermano de Valentine, ahora drogadicto; la reacción de ella al dirigirle un comentario tan duro como el de «usted sólo provoca compasión» mientras se levanta para irse –no sin antes advertirle que cuide de la perra, que espera cachorros–, le produce un fuerte impacto emocional y le descoloca de su posición orgullosa y segura, de modo que su corazón da un nuevo vuelco casi definitivo.

La consecuencia para su vida será ya crucial, al autodenunciarse y abandonar su tarea de espionaje. Ha cambiado el rumbo de su existencia «porque ella se lo pidió»: su cariño y sinceridad de vida le han proporcionado la luz necesaria para ver lo que es realmente importante y disfrutar de la calidez del amor. Es la luz del sol que de nuevo recoge Kieslowski, cuando ella vuelve por tercera vez a ver al Juez para aclararle que no se lo contó a nadie. El Juez que encuentra ya no es la persona hosca y sin intereses del principio, sino alguien que ha vuelto a nacer, que quiere enseñarle los cachorros recién nacidos, que le ofrece un licor de pera para brindar «a mi salud». Hasta entonces sabía que su modo de vida no estaba bien visto según las leyes y reglas sociales, pero no le importaba porque en realidad nadie le importaba; ahora, la vida de Valentine le ha enseñado a descubrir el amor y a vivir con lo posible, al no poder hacerlo de una manera ideal y perfecta. El maestro ha sido enseñado por la discípula, que vive convencida de que «la gente no es tan mala, aunque a veces no sean fuertes».

El siguiente encuentro entre la pareja protagonista, en el teatro tras el desfile, servirá de colofón a una relación ya profunda y afable, a la vez que para terminar unas historias ya incoadas anteriormente: el sueño del Juez sobre un futuro feliz para ella, y su verdadera historia sobre el amor juvenil y su posterior actuación judicial –legal pero no moral– sentenciando como culpable a un constructor que resultaba ser el amante de su novia. Una amistad que concluye con el regalo del Juez de una botella de licor de pera –con un envoltorio de color rojo vivo–, o una televisión que Marc le llevará para que pueda ver el desfile, o con un gesto de despedida lleno de lirismo y rico contenido en que juntan sus manos a ambos lados del cristal del coche mientras él se va.

Posteriormente, un nuevo día lleno de luz matinal abre la última escena con el anuncio del naufragio por televisión, pero con la supervivencia de quien ha aprendido a amar.

Desde el punto de vista estético, esta luminosidad tiene sentido para hablar de una nueva vida que comienza: Kieslowski siempre procuró dar un significado a unos exteriores que habitualmente aparecen llenos de claridad, mientras que los interiores se presentaban oscuros, en alusión al estado del alma de los protagonistas; por eso, los rayos de luz que el sol o una bombilla emiten en momentos precisos sirven de alegoría sobre la iluminanción interior y apertura a la vida (además, este elemento sirve para dar unidad a la trilogía, al ser un elemento recurrente).

* * *

Como ya se habrá podido apreciar, la estructura narrativa de la película gira en torno a esas tres conversaciones de los protagonistas –separadas por los entrecruzamientos de Valentine y Auguste ya comentados–, en que los diálogos se suceden con estudiada precisión y en un alarde de penetración en los espíritus de ambos. Si la primera de ellas mira agriamente al pasado con un tono escéptico y de recriminación, la segunda abre unos interrogantes sobre las relaciones afectivas tomando pie de varias situaciones que ahora analizaremos, para en la tercera apuntar hacia un futuro ya visto con esperanza y con las baterías cargadas por el amor. Un prólogo en que se nos presenta a los protagonistas, sus actividades y sus caracteres, y un epílogo que incorpora a los personajes de *Azul* y *Blanco* en el naufragio del ferry lleno de sentido metafórico apocalíptico completan una película donde todo habla de la vida que cada uno tenemos entre manos.

Tomando ocasión de las conversaciones telefónicas con las que el Juez espía –lo mismo que con las vidas de los propios protagonistas–, Kieslowski se cuestiona la naturaleza del amor, y anima al espectador a reflexionar acerca de lo que le mueve cuando hace algo por alguien, cuando manifiesta su cariño por una persona a la que dice querer, o cuando se preocupa por alguna cuestión social. ¿Realmente queremos o creemos que queremos a los demás?, ¿no será más bien que en el fondo nos queremos a nosotros mismos, que buscamos evitar remordimientos de conciencia por una omisión, o que la satisfacción que nos produce nos inclina a obrar bien?, ¿es posible el amor desinteresado, o detrás de las buenas acciones se esconden necesidades personales que casi nos obligan a actuar de esa manera? Muchas preguntas con difíciles respuestas, que él no da porque la vida es un misterio imprevisible, y el mundo de los afectos algo imposible de analizar racionalmente. Pero todas ellas aparecen durante la película, poniendo Kieslowski el dedo en la llaga de cuestiones esenciales: Valentine le reprochará telefónicamente a su novio que no es lo mismo decir que la quiere que creer que la quiere, y ese momento determinará la naturaleza y futuro de su relación, pues estima que su vida no se puede construir sobre algo tan inestable e incierto; de igual manera, el Juez increpa con dureza a Valentine, y la empuja a examinarse acerca de las verdaderas razones por las que recogió y atendió a la perra herida, abriendo así la posibilidad de que fuese para evitar remordimientos futuros que le quitasen el sueño y la paz interior.

En la primera conversación espiada, los interlocutores son dos homosexuales que satisfacen su necesidad de afecto con diálogos que les exciten, cuando no con entrevistas esporádicas. Por otro lado, tenemos la vida afectiva de Karin, que derivará hacia unas relaciones sexuales con su vecino Paul, a espaldas de su novio. Es la misma realidad que el Juez descubre a Valentine cuando le cuenta el abandono que sufrió por parte de su novia, al aparecer en escena Hugo Holbing «porque él le daba lo que ella quería», en referencia al sexo que le proporcionaba. En todos esos casos, el amor carnal se coloca en el epicentro de las relaciones personales: para esos personajes no significa una manifestación de cariño que llega como consecuencia de una realidad anterior y más profunda, sino que únicamente se presenta como algo instantáneo, efímero y puntual, sin que suponga un amor que lo fundamente ni origine. Como había sucedido con Lucille en *Azul*, Kieslowski no adopta una postura moral ante el amor sexual desviado de la naturaleza o separado del compromiso, pero sí lo coloca como el escalón más inferior de las relaciones humanas, que más bien rebaja la dimensión de la persona y la impide apreciar realidades más profundas, acordes a su naturaleza espiritual. Parece evidente que, en esos casos, el motor de las relaciones no es la búsqueda desinteresada del bien del otro, sino la satisfacción egoísta de uno mismo, y a un nivel superficial.

Por encima de esta modalidad del amor, encontramos otra de carácter también epidérmico, pero más humana. Es la que deriva de la admiración por la belleza, la que surge como reacción a un estímulo atrayente y reconfortante interiormente. En este sentido, el mundo en que Valentine se mueve es propicio a este tipo de afectos, por cuanto la imagen se cuida y analiza metódicamente como vehículo para llegar a la gente: ejercicios de gimnasia, una dieta equilibrada –con abundante agua para reponer el desgaste, según se apunta–, y un trabajo en sesiones fotográficas o pasarelas donde la sonrisa y la belleza de un rostro maquillado, el aire desenvuelto y natural de unos movimientos llenos de sensualidad, o la elegancia en el vestir son parte esencial para llamar la atención a los eventuales observadores. Ese poder de fascinación que ejerce la imagen bella es lo que embelesa al propio Auguste, cuando un semáforo en rojo le obliga a parar y puede observar el enorme cartel publicitario con la foto de Valentine que le enamora... durante unos segundos; o la de tantos asistentes al desfile que no le quitan el ojo a las modelos –a tenor del comentario de una de ellas, ya en el camerino–, probablemente fijándose más en su físico que en el vestuario que da sentido al acto. En ese ambiente que fácilmente puede derivar hacia la vanidad, llama la atención la actitud de la joven protagonista, alejada del más mínimo atisbo de frivolidad: esto sólo se explica por tratarse de una persona de extraordinaria categoría humana, que valora el amor y lo demuestra en sus múltiples facetas: con su novio, con su familia, con su nuevo amigo el Juez, o con la perra y sus cachorros.

Algo semejante podríamos decir de las intenciones del fotógrafo que trabaja en la campaña publicitaria, cuando se insinúa a Valentine creando previamente un clima de intimidad al apagar las luces: aunque en este caso es posible que hubiese un amor más profundo y personal, su propio oficio –que mira fundamentalmente a lo externo y aparente– puede llevarnos a pensar en una relación más bien sensual, sin raíces ni intenciones desinteresadas. En todo caso, este nuevo orden del amor tampoco se presenta como el más enriquecedor, y Kieslowski aún no lo considera suficiente para discurrir por la vida.

En relación con esta faceta del amor, es llamativo que al final de las dos sesiones de desfile, Valentine, parezca resentirse físicamente de una muñeca o del tobillo. En un cine como el de Kieslowski donde nada es gratuito y nada sobra, buscarle a este detalle una explicación coherente con el mundo que nos transmite se convierte en una necesidad. Por eso, no sería extraño que se tratase de una manera de expresar gráficamente la fragilidad de ese mundo aparente, de ese amor de baja escala que tiene más de vanidad o atractivo que de verdadero amor.

Curiosamente, en una película que trata del amor sólo se nos presenta a un matrimonio, y no se puede decir que salga bien parado. Es la familia vecina espiada por el Juez, y cuyo cabeza de familia no se siente satisfecho con la felicidad y los afectos que ésta le pueda proporcionar. Es un matrimonio y una familia aparentemente feliz y ejemplar, con una esposa amable que cuida con esmero de que la comida esté perfectamente preparada y el hogar sea acogedor, pero que, en su inocencia, no conoce la realidad ni la carcoma que ha minado su estabilidad familiar. Viven pero no viven, y eso es lo que critica Kieslowski al ver cómo muchas personas –y en consecuencia, familias– van por la calle con una sonrisa de felicidad cuando realmente no es más una máscara que esconde un vacío interior que no se atreven a afrontar, y se conforman así con una vida sin amor que procuran llenar a costa de la posesión de bienes materiales y evitando el dolor o los problemas: esta fue la sensación que tuvo cuando comenzó a viajar por la Europa libre y que le llevó a rodar *Decálogo.* Por eso, para el director de *Rojo*, la clave tampoco parece estar unívocamente en la formación de un matrimonio o familia estable, sino más bien en la realidad de cada persona individual, que debe regir su vida conforme a valores asentados en el amor y guiados por su propia conciencia.

El amor de las dos parejas de novios con que comienza la película responde ya a un afecto sincero, y con voluntad de compromiso y fidelidad. Sin embargo, ninguno de los dos prospera y acabará diluyéndose. Aparte del posible enfriamiento de las relaciones por descuido de pequeños detalles o por falta del necesario trato personal sustituido por el teléfono, también hay que hacer caso a lo apuntado por el Juez en su conversación con Valentine: no eran las personas adecuadas con las que compartir la vida; en esta línea, son numerosos los detalles en los que se percibe una afinidad romántica entre Auguste y Valentine, y entre Karin y Paul, el hombre que conoce en los Juzgados; entre los jueces también se percibe esa similitud respecto a lo que debe ser el amor, aunque con reacciones distintas ante el adulterio, como ya se ha comentado.

Por otra parte, en una de las conversaciones espiadas por el Juez en que Auguste y Karin se manifiestan dulcemente su amor, el espectador ha escuchado cómo él termina diciendo a su novia que «al mirarte por la mañana, tuve miedo..., ¿qué será de nosotros?», comentario que es desviado por Karin al referirlo –no sabemos si consciente e intencionadamente– al miedo ante el próximo examen de judicaturas. Estamos ante el miedo como polo opuesto al amor, y también como expresión de incertidumbre ante una decisión que se debe tomar y que alberga una inquietud ante lo desconocido: esa misma inquietud de miedo al futuro se adueñará de Valentine en el teatro, al querer saber si será feliz en el futuro, según el sueño que ha tenido el Juez; ese temor sólo se puede combatir con el afecto de una mano amiga, la que él le ofrece en el teatro y que la reconforta interiormente. Pues bien, oída la conversación entre la pareja de novios, el Juez la califica de romántica y de sincera pero termina concluyendo que Auguste «no ha encontrado a la persona que necesita», a tenor de sus observaciones desde su ventana; es un hombre que –aunque en ese momento tenga el corazón endurecido– sabe leer en los

El joven juez Auguste (Jean-Pierre Lorit) sufrirá un desgarrón interior cuando descubra la infidelidad de su novia, en un proceso de maduración interior que pasa por el conocimiento de su propia realidad.

rostros y que tiene experiencia de la vida. Más tarde, el tiempo le dará la razón cuando vea, en la espera del juicio contra él, cómo nace una amistad afectuosa entre Karin y Paul, otro de los vecinos espiados.

Con ello, Kieslowski apunta a que en la vida de cada uno se cruzan muchos caminos, y cada cual debe acertar a recorrer el suyo en su búsqueda de felicidad: unas veces hay que variar el rumbo, y otras dar marcha atrás y rectificar hasta encontrar el modo de canalizar los afectos y la persona con la que compartir la vida. Esta idea queda reflejada de un modo gráfico al comienzo y término de la película. Los primerísimos planos que siguen los impulsos eléctricos de la llamada telefónica surcan multitud de escollos y se entremezclan con otras tantas llamadas que se están dando simultáneamente: se oyen palabras entrecortadas, probablemente expresadas en distintas lenguas y que ahora resultan indescifrables... pero todas responden a unas relaciones de amor, aunque sea en distinto grado o esencia, y cada emisor busca un receptor que responda y cierre el círculo de comunicación y afectos que se ha abierto. Por su parte, la escena final en el corredor de acceso al ferry también nos habla del camino que cada uno debe encontrar en la vida: son muchas las vías de entrada, pero una es la adecuada para llegar al camarote correspondiente; por eso vemos cómo los pasos de Valentine y de Auguste caminan en un sentido, rectifican al verse desorientados, o se paran para preguntar a las azafatas, para finalmente acabar eligiendo una dirección y encontrar ambos a la persona adecuada. Ajeno a hacer juicios morales ni tajantes, el Juez y Kieslowski no culpan a Karin o Michel de la ruptura de las relaciones, sino que simplemente valoran cómo debe existir cierta complementariedad de caracteres, y una afinidad de sensibilidades, culturas y concepciones del amor entre las parejas, para que éstas concluyan de manera satisfactoria (tesis en que Kieslowski parece coincidir con Eric Rohmer, lo mismo que en otros rasgos como el azar, el interés por los afectos o la búsqueda de la verdad).

También Valentine debe vivir su vida y dejar que el destino se vaya escribiendo contando con su libre albedrío: como le sugiere el Juez, debe coger el ferry e ir a ver a su novio, descartando también el vivir la vida de su hermano y de su madre. Su amor por Michel es firme y diáfano, paciente con las insolencias y desconfianzas que él manifiesta por teléfono, y proclive al perdón y a poner de su parte lo que sea necesario para salvar la relación; es cariñosa, fiel y sincera con alguien que parece pensar sólo en su trabajo y en ella pero sólo como mera posesión que custodia con celo egoísta. Pero Valentine necesita salir de dudas y descubrir qué hay detrás de ese «te quiero o creo que te quiero» que le dice por teléfono de manera insensible y desconsiderada y que a ella no le satisface... y por eso va en su busca.

Un caso particular es el del Juez, que siempre aspiró a un amor un tanto idealista y que, al descubrir la infidelidad de su novia, vio cómo se descargaba toda su «batería vital» hasta el presente. El suyo es un amor utópico –como el de Kieslowski–, donde no debe haber mezcla de debilidad ni duda, de interés personal ni de imperfección en la relación; escuchamos cómo aún conserva grabada en su mente la imagen de su novia como «rubia, luminosa, delicada, de cuello largo, vestidos claros», y recuerda ese amor como algo bello y bonito, pero que pronto se esfumó y se convirtió en un fantasma que le había engañado y del que ya no se puede fiar; de ahí su desconfianza hacia el amor y cierta misoginia que aflora en los primeros momentos; sólo una experiencia contraria, como la que tendrá con Valentine, alejada de teorías sobre el amor, podrá resucitar esa fe y esa inocencia perdidas.

Al hablar del proceso de transformación del Juez y de Valentine ya hemos aludido a un tipo de amor que también se presenta como fundamental: el de amistad, que surge entre ellos y del que ambos salen beneficiados sin buscarlo. En el trato, en el diálogo, en la dedicación de tiempo, en el interés por las cosas del otro, en los pequeños favores o detalles –como recoger los restos del cristal roto por la piedra lanzada por unos vecinos, detalle que no pasa inadvertido al Juez– se va fraguando esa relación que da sentido a la convivencia y que hace llevaderas las cargas y problemas de la existencia.

El ejemplo de amor filial y fraternal lo encontramos de igual manera en Valentine, mujer preocupada por una madre que vive ajena a la problemática realidad que rodea a su hijo –quizá por enfermedad o por simple cobardía para enfrentarse a ello–, y también por un hermano que se abandonó al engaño de las drogas cuando descubrió que su padre no era tal. Siente como propias esas carencias y sufrimientos, e intenta suplir la falta de afectos con el suyo..., pero «no es posible vivir la vida de su hermano» y lo único que puede hacer para ayudarle es «ser», en palabras del Juez. Detrás de ese comentario y consejo de su confidente se esconde una realidad de fuerte calado metafísico[1]: sólo viviendo la propia vida con honestidad y coherencia, en conciencia, ya se está ayudando a las demás personas, por una especie de comunicación afectiva entre los espíritus, al pertenecer todos a la misma familia humana, aspecto abordado

---

[1] En la versión original, el Juez únicamente dice «sólo eso: ser», tomando la expresión un fuerte sentido existencialista, mientras que en la doblada al castellano se ha hecho incidencia en el aspecto más coloquial explicitando: «sea usted misma».

La atención de Valentine con Rita, la perra atropellada, no es más que una actitud que servirá a Kieslowski para mostrar una vida construida sobre el amor.

en *La doble vida de Verónica.* También podemos rastrear ese amor filial en la madre que miente a su hija por teléfono al pedirle que le haga la compra porque se le ha acabado la comida, cuando en realidad lo único que quiere es verla y estar con ella; pero en este caso, la relación no es del todo positiva, por cuanto la hija carece del tacto suficiente para darse cuenta de ello –o de paciencia y cariño– y ya no la cree. En ambos casos, la necesidad de afectos queda patente y es mayor aún en una etapa de formación inicial en que el niño/adolescente lo requiere de una manera más evidente, como deja claro con las vidas de Marc o de la hija de la familia espiada.

En este recorrido por el amor en sus diferentes grados y aspectos hablaremos, por último, de otras formas menos desarrolladas en la película, pero igualmente constitutivas de la vida cotidiana de las personas, que es lo que Kieslowski se propone mostrar. Ya hemos aludido al amor a los perros, que tanto Valentine como Auguste manifiestan desde el primer momento, y que también el Juez tiene en el fondo de su corazón. En ese sentido, no es casual que estos tres personajes, como la misma veterinaria –agradable y servicial– sean los mismos que aprenden a descubrir el amor en sus vidas; como tampoco lo es que Michel recrimine a su novia que haya acogido a la perra herida, o que en ningún momento aparezca Karin junto al perro de Auguste. Así, el cariño y el cuidado a los animales es para Kieslowski una manifestación más de lo que debería caracterizar a los humanos que hubiesen educado adecuadamente su afectividad, y no sería otra cosa que el reflejo de su propio estado interior: así se desprende de las actitudes de Auguste cuando, desesperado por momentos, pega y abandona al perro atándolo a una farola; o del propio Juez del comienzo que no se interesa por Rita, la perra herida, pero que al final aparece besando y acariciando a los cachorros.

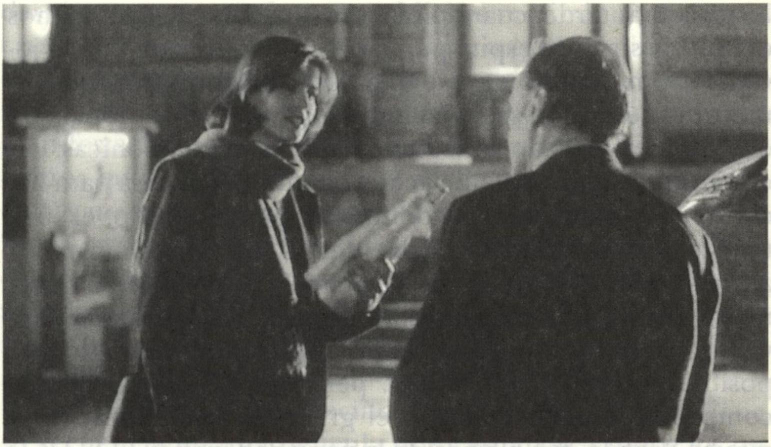
La solidaridad entre vecinos o ciudadanos también tiene su secuencia en una película que casi abarca todos los aspectos del amor, como ya sucediera en *Azul*. Vemos a un vecino bien dispuesto a echar una mano a Valentine cuando unos críos meten chicle en su cerradura, frente a toda una actividad delictiva e irrespetuosa del propio Juez con las escuchas a toda la vecindad. Más paradigmática es la escena en que la anciana se esfuerza por introducir el vidrio en el contenedor, en plena noche a las puertas del teatro, y cómo Valentine se acerca diligentemente a ayudarla: es un gesto que responde en este caso a todo un hábito de pensar en los demás y servirles, y que en la joven no supone ninguna novedad…, pero que ni Julie en *Azul*, ni Karol en *Blanco* supieron tener en el momento en que la vida se lo presentó.

* * *

En la estructura apuntada en páginas anteriores podemos apreciar varios puntos de giro, algunos de los cuales se sirven del recurso de la prensa como cauce para hacer reaccionar al personaje –algo parecido sucedía con Julie en *Azul*, en ese caso con las noticias aparecidas en la televisión–. Trata Kieslowski de ver cómo se plantean las cuestiones vitales y se transforman interiormente, y también de impulsar la historia hacia adelante. El primero de esos puntos de giro es la publicación en el periódico de la noticia y fotografía de Marc, el hermano drogadicto que llena a Valentine de preocupación, y que tendrá su efecto decisivo en la historia más tarde, cuando esa información caiga en manos del Juez y sirva de espita para abrir la interioridad de la joven. Otro momento en que una noticia de prensa tiene aún mayor repercusión se da cuando Valentine lee la noticia de que un Juez retirado es acusado de escuchas telefónicas: esa circunstancia provoca que acuda de nuevo a su casa para hacerle saber que ella no le denunció; pero con ello, el Juez tendrá oportunidad de alimentar la naciente amistad y abrir su corazón, mientras la película se adentra en una nueva dinámica, más intimista y personal. Al final, una nueva noticia del periódico alertará al Juez del naufragio y la posible muerte de su amiga, permitiendo al espectador comprobar con su reacción el grado de humanización a que ha llegado, tan alejada de la pasividad inicial.

Si la prensa sirve de medio para impulsar la trama, los objetos cargados de una significación metafórica cobran especial importancia en el cine de Kieslowski, hasta el punto de que sus películas se convierten en auténticas alegorías fílmicas. El ya había declarado que «la existencia de un individuo está constelada por una mirada de relaciones con otros seres humanos y con los objetos que los circundan. Es, por tanto, posible utilizar cinematográficamente el objeto, el color, el sonido, el ambiente para describir más a fondo a un hombre. He sentido cada vez más la exigencia de penetrar más en los aspectos interiores (...) por medio de los objetos que componen su vida». Eso explica que para el rodaje de *Rojo* quisiese incluso que Irène Jacob se rodeara de los objetos de su propia casa de Ginebra.

Aparte de lo ya señalado en torno al teléfono, podemos apuntar algunos otros ejemplos, como esos vasos que se rompen y que nos hablan sin palabras de una realidad llena de fuerza expresiva. El primero es el que la cámara recoge en la bolera, tras un *travelling* lateral desde la posición de Valentine hasta donde debería estar Auguste con su novia; parece ir buscándolo, y se encuentra el vidrio resquebrajado y un solo pitillo humeante en el cenicero, manifestación evidente de que ella no ha acudido a la cita, y también de la cólera provocada en Auguste. El segundo vaso es de plástico, y Valentine lo aplasta entre sus dedos cuando intuye en



Tras el desfile por la pasarela, el Juez regala a Valentine una botella del licor que le gusta, para poder brindar a su salud, una vez recuperado del infierno del escepticismo.

el teatro el drama sentimental que el Juez vivió en el pasado, con lo que queda de manifiesto las fragilidad de los afectos. Otro vaso está lleno de licor de pera y situado sobre un aparador en casa del Juez, ya al final de la película, cuando se supone que Valentine está en pleno viaje en el ferry: un golpe de viento abre la ventana y hace que se vuelque desparramándose todo el líquido rojizo; es, por una parte, señal de tragedia que lleva al espectador a pensar en el barco hundido; y por otra signo que sugiere el conocimiento y amor surgido en esos momentos entre Valentine y Auguste, como si el amor contenido en sus corazones también se hubiera derramado hacia fuera y dado sus frutos.

Poco antes, en medio de la conversación mantenida en el teatro, Kieslowski inserta un plano de dos vasos con la misma cantidad de café, símbolo de unas vidas equilibradas, sugiriendo que entonces se hubiese conseguido la necesaria armonía entre razón y corazón, gracias a la ayuda mutua, como si de vasos comunicantes se tratara. Por otro lado, ya se ha señalado cómo los comentarios hechos acerca de la batería del coche de Auguste o del Juez se constituyen en claras referencias de unos corazones que se vacían o se cargan de sentimientos, según el momento de la historia personal de cada uno. Algo parecido podemos decir de la alarma del coche de Valentine, que salta durante su conversación telefónica con su novio: es como si algo decisivo estuviese sucediendo, en ese momento, en esa relación sentimental, y ella debiera percibirlo para reaccionar. Por último, en la bolera vemos a Valentine lanzando una bola roja –color que no puede considerarse como casual– que tira todos los bolos, excepto dos: con ello bien podría aludir Kieslowski al futuro de la joven modelo junto al hombre que más tarde encontrará en Auguste, protegidos del naufragio por el amor simbolizado con el color rojo.

Cada uno de estos objetos son introducidos siguiendo la norma narrativa de la repetición o acumulación, de forma que adquieren un significado que cobra pleno sentido con el avanzar de la historia. Gozan, pues, de un sentido de la anticipación a realidades que el espectador conocerá más adelante, y que son así presentadas con un aire poético que eleva al espíritu hacia la contemplación y la reflexión metafísica. El director de fotografía Piotr Sobocinski lo resume al señalar que el cine de Kieslowski se caracterizaba por «mostrar primero, explicar después», algo que a veces hace por medio de insertos de planos que fragmentan una secuencia, como en el caso de la segunda charla de Valentine con el Juez.

El tema de los cristales, espejos y ventanas en los que se reflejan los personajes en diversos momentos de la película o a través de los cuales los vemos, también tiene su significación. Así, cuando Valentine entra por segunda vez en la casa del Juez, su imagen es multiplicada en varios espejos, queriendo con ello hablarnos de la multiplicidad de vertientes o aspectos de una personalidad aún no descubiertos por la joven, y que en esa misma estancia podrá llegar a conocer. Otras veces, el hecho de que la cámara –en realidad el personaje en cuestión– mire a través de una ventana nos lleva a considerar la seguridad de quien se haya al amparo de un exterior extraño o perturbador; o también la manera de ver la realidad a través de unos prismas personales que pueden deformárnosla, unas veces por prejuicios y otras por ideas inducidas por la cultura, la ideología política o la religión, pero sin que hayan sido previamente reflexionadas y asumidas personalmente.

En cuanto a la planificación y al montaje, a Kieslowski le gusta mostrar planos desde puntos de vista ligeramente altos, frecuentemente con cámara subjetiva, desde ventanas en que los personajes pueden observar. En este caso, sirviéndose de una grúa manejada por seis personas, logra unos largos planos-secuencia que van desde la calle hasta la ventana de Auguste, para volverse después hacia la esquina de enfrente y enfocar el café Joseph del que ha salido y en cuyo piso superior vive Valentine; gracias a esos *travellings* se consigue una fluidez en las imágenes que nos permite situarnos perfectamente en la geografía del lugar, y atender a varios sucesos gracias a la profundidad de campo lograda. De manera semejante, asistimos a otro momento de virtuosismo con el *travelling* de retroceso que se ofrece cuando el Juez le cuenta a Valentine el instante en que decidió autoinculparse y escribir a los vecinos; en ese caso, el desplazamiento rápido de la cámara hacia atrás a través de toda la habitación sirve de expresión visual de lo que en realidad es a la vez un *flash-back* temporal.

Ya hemos hecho alusión a la cámara subjetiva como uno de los recursos que sabiamente emplea el director de *Rojo,* nunca de modo arbitrario. Lo usa en la primera llamada telefónica siguiendo las ondas eléctricas, y desde múltiples ángulos de las ventanas de los apartamentos. Pero también con el rodar de la bola en la bolera, con la caída de los libros del Juez en el teatro o con su propio punto de vista desde el palco durante el desfile final. Y especialmente en esa ya comentada segunda entrada de Valentine en la casa del Juez: entonces, la cámara comienza recorriendo la estancia a la par que Valentine y viendo con sus ojos, para en un momento determinado abandonar esa visión subjetiva y desplazarse de su posición. Esa mezcla de subjetividad-objetividad sirve para dejar patente los sentimientos e inquietudes de los personajes, a la vez que aporta al espectador una visión más completa y equilibrada de la situación, permitiéndole valorar adecuadamente ese momento y sacar sus propias conclusiones; es una forma de hacernos sentir los problemas y las circunstancias de ese instante, a la vez que no nos arrastra hacia esos sentimientos sino que en un momento determinado nos distancia de ellos y nos permite la reflexión personal, objetivo que Kieslowski no hubiera conseguido con un exceso de uso de la cámara subjetiva.

Pero no sólo la imagen busca a crear esa atmósfera de subjetividad, sino que el sonido y la música también contribuyen. Desde los primeros momentos en que oímos el fluir de los impulsos eléctricos de la llamada telefónica o de las ondas captadas por el aparato de espionaje que el Juez tiene instalado en su casa, hasta la música de Preisner que da calidez o dramatismo a las escenas, todo sirve para potenciar unos sentimientos con los que los personajes se identifican. Así, el tema musical fundamental de *Rojo* está escrito en clave mayor, y cobra un sentido romántico que lo asemeja al *bolero* al reforzar los afectos que van surgiendo entre Valentine y el Juez, y que tiene su punto álgido en el desfile de la pasarela.

De tono distinto son los fragmentos de la música de *Azul*, que se introducen en la película en unos momentos directamente relacionados con la libertad que los personajes buscan o consiguen: por ejemplo, resulta llamativo que suene en el instante en que el Juez se autodenuncia –en el *flash-back* antes referido– o cuando sale en coche para dirigirse hacia el desfile, que son los dos momentos en que realmente se libera de su pasado y del escepticismo. También resulta significativo lo ya comentado acerca de la tienda de música, donde Auguste, Karin y Valentine están escuchando con sus auriculares el Concierto de la Unificación de Europa de Van den Budenmayer –buscando así de alguna manera su libertad interior–, mientras otro cliente de aspecto más bien descuidado escucha música-disco que no invita ciertamente a la educación de la sensibilidad ni a la reflexión.

Ciertamente el título de *Rojo* comenzó obedeciendo a la conmemoración de la Revolución francesa –su lucha por la fraternidad– y a la referencia de uno de los colores de la bandera gala. Pero la cuestión estética hubiese sido motivo suficiente para ese nombre, si nos atenemos a la multitud de detalles de este color que son incluidos a lo largo de la película: el jersey que Valentine lleva en el cartel publicitario o el que se ha atado a la cintura en la clase de danza, los fondos de la sesión fotográfica o de la sala de la veterinaria, las bolas en la bolera o la luz y las butacas en el desfile, el licor de pera y su envoltorio, el billete del ferry, el toldo del café Joseph, los semáforos en rojo… y tantos detalles más: todo habla de ese sentimiento de afecto y cariño que inunda el mundo de Valentine y que siempre la acompaña. Curiosamente, no está el rojo en el entorno del Juez hasta el momento final, en que la atmósfera se caldea: más bien en su ámbito abundan los tonos grises y apagados, conforme corresponde a su vida en soledad.

* * *

Como ya sucedía en *La doble vida de Verónica,* también aquí aborda Kieslowski el tema de las dobles vidas, y del aprovechamiento en una de las experiencias de la otra. El paralelismo entre el Juez Joseph Kern y el otro juez Auguste Bruner va más allá de su condición profesional, de su amor por los perros, o del hecho de que ambos tuviesen la intuición o presentimiento de que se les preguntaría en la oposición el tema de la página abierta, cuando el libro se cayó fortuitamente. Son personas que desde el principio han buscado y necesitado un amor total y absoluto, exclusivo y puro, y ambos se han caracterizado por un vitalismo e ingenuidad inicial, que llevó al Juez a la indiferencia hacia la vida, y que conduciría al joven al mismo destino si no hubiese mediado la intervención de su colega jubilado. Éste viene a preparar a Valentine para una vida feliz con Auguste, como si de él mismo se tratara; para él, la joven supone la encarnación de su antigua novia que, como espíritu angelical y a la vez humano, ha venido para sacarle del sopor y restituirle a la vida. La identificación llega incluso a ser máxima en el momento en que Auguste y su novia echan a suertes si irán o no a la bolera, y el Juez, que está espiándoles en su casa, lanza a la vez –como si fuese él quien iría o no a la bolera– la moneda que decidirá.

El naufragio del ferry propicia que Valentine conozca a Auguste y se dé la posibilidad de una relación de amor. El instante es congelado por la cámara de televisión con una imagen que poco a poco se irá identificando con la del anuncio publicitario de la modelo.

Nos encontramos, por tanto, con una historia diacrónica y paralela de dos amores que bien pudieran calificarse como uno solo, y a la vez con otra historia sincrónica de otros dos amores distintos –Valentine y Michel, y Auguste y Karin– que también corren parejos desde los inicios hasta la ruptura de relaciones. Y en todas ellas vemos cómo el amor requiere de unas cualidades para que llegue a término, entre las que destaca la del sentido de donación desinteresada y del sacrificio. La primera característica –lo mismo que la del trato personal, la confidencialidad y la afinidad de caracteres– ya ha sido comentada ampliamente. Para hablar del sentido de sacrificio nos apoyaremos en la escena del naufragio, como momento de sufrimiento que les ha unido no sólo temporalmente sino también de una manera afectiva.

Parece como si Kieslowski hubiese querido que el amor verdadero y estable sólo llegase después de la purificación personal, tras haber conocido el lado duro y áspero de la vida: lo mismo que Julie en *Azul*, o Karol y Dominique en

Blanco, ahora Valentine y Auguste sobreviven al desastre porque han recorrido el camino de la vida buscando esa libertad y ese amor con sinceridad y autenticidad, con tropiezos y errores, pero siguiendo su conciencia; y lo han encontrado bajando antes –como se ha dicho– a una especie de infierno personal, y debiendo conocerse a sí mismos para poder después abrirse a los demás. Con esos planos congelados de los supervivientes nos introduce en unas nuevas vidas en común, que ahora comienzan –sabemos en este momento lo que sucedió con los protagonistas de *Azul* y *Blanco*, después del final ofrecido en esas películas– y sobre las que se desconoce su futuro: es posible que sufran nuevas «borrascas» afectivas, o quizá sobrevenga algún percance o nuevo naufragio en sus vidas, pero lo que sí parece claro es que están encarriladas en las vías del amor, y que éste ha sido forjado sobre un sufrimiento en común, bien expresado con la metáfora del naufragio.

De especial belleza y significación es el plano fijo de Valentine de perfil al salir rescatada del ferry, idéntico al del cartel publicitario que ha decorado toda una fachada mientras duraba la promoción de los chicles. Pero su permanencia sobre la fachada también puede haber obedecido –en un sentido nuevamente metafórico– al tiempo que era necesario para que ella y Auguste se encontraran en el amor. Como el fotógrafo le había dicho, todos la reconocerían en adelante dadas las dimensiones del cartel; pero el amor es una realidad más interior y profunda que el mero reconocimiento físico, y sólo se da en algunos casos: se podría decir que «muchos la miran y admiran su belleza, pero sólo uno la ama». A la vez, esa imagen de la sesión fotográfica serviría de *flash-forward* premonitorio de la del naufragio, expresiones ambas llenas de dolor y tristeza. Recordemos que, para captar la expresión adecuada para la campaña, el fotógrafo le pide que piense en algo triste: lo que entonces es ficticio y provocado, más tarde será un rostro auténtico y veraz ante el sufrimiento vivido en el ferry naufragado. Una vez más, los límites entre ficción y realidad aparecen confusos, y la representación (cine, teatro o fotografía) y la vida se confunden. Es lo que Angelo Signorelli llama «el secreto de la botella» aludiendo a la falsedad en la imagen, lo mismo que sucede con el parte meteorológico o con el teléfono como vehículo para la comunicación (Cf. Signorelli, 1994, p. 66).

En definitiva, estos son los «finales sin fin» de Kieslowski, llenos de la ambigüedad e incertidumbre ante la propia vida, y algo que pretende recoger en su cine: de hecho, desde *Decálogo* comienza a cuestionar el concepto de duración del filme, y procede a trabajar series con implicaciones entre los personajes y sin concluir sus historias. Una realidad, por otra parte, con aires pesimistas, aunque no totalmente: como ya sucedía en sus otras películas, deja siempre un lugar a la esperanza de encontrar cierta felicidad, un rayo de sol que caldee el frío ambiente de la soledad que vive Occidente, o una luz que invada el oscuro túnel de la vida. Es lo que refleja simbólicamente cuando el ferry eleva su rampa de acceso y la pantalla se convierte en un plano en negro, pero con una rendija vertical que deja ver la luz del horizonte: así, en medio de la tragedia que se avecina, siempre queda un resquicio para que el amor se cuele e invada la vida de los pasajeros.

De alguna manera, para mostrar al espectador que su película no recoge otra cosa que la propia vida, Kieslowski sabe mezclar lo más sublime con lo más prosaico. Así, durante la conversación que el Juez y Valentine mantienen en el teatro, justo cuando ésta alcanza el momento más sublime y de mayor confidencialidad, ese clímax se rompe intencionadamente con una acción externa y en apariencia sin importancia: llega el encargado del teatro preguntando por una limpiadora llamada Milana, para que recoja el agua de lluvia que ha entrado en el local. La pregunta es inevitable: ¿qué sentido tiene? Y una respuesta plausible sería que se trata de un mecanismo más para decirnos que esa realidad, de afectos y de relaciones liberadoras de la que están hablando los protagonistas, es algo ordinario, que a todos afecta y que cada uno debe descubrir en su vida. No en vano, la segunda vez que llega el encargado y encuentra a la mujer, se oye su amable ofrecimiento de ayuda para llevar los pesados cubos de agua. Sentimientos elevados y dramas arrastrados durante toda una vida frente a la sencillez del amor en las circunstancias más comunes de cada individuo. Desde el punto de vista narrativo, esta estrategia sirve, por otra parte, para mantener cierto suspense en la historia, con pausas y momentos de distensión en ese clímax, para retomarlo poco después y salir reforzado. Algo parecido hemos podido observar en *Azul*, en la conversación de Julie y Sandrine en los lavabos de la cafetería, interrumpida durante unos instantes por la aparición fugaz de otra mujer; o en *La doble vida de Verónica*, cuando la chica polaca está haciéndole una confidencia a su tía y llega el abogado.

En esa búsqueda de la felicidad hay dos circunstancias que nos dan luces acerca de dónde y cómo encontrarla. Por un lado, en la primera conversación telefónica de Valentine con su novio, ésta le hace saber que fue a ver *El club de los poetas muertos*, a la que califica de «buena película» y donde una de sus máximas es el *carpe diem* clásico. Por otro, el eslogan de la campaña publicitaria de los chicles que protagoniza Valentine no es otro que «*en cualquier circunstancia, el placer de vivir*». Como se ve, en ambos casos se nos invita a vivir el momento presente como esencia de la única felicidad verdadera, a aprovechar las circunstancias de cada día para dar un sentido a la existencia, y a saber descubrir en las relaciones personales el amor que sostiene al individuo concreto.

Para terminar, habría que mencionar el curioso suceso de Valentine persiguiendo a la perra, cuando la saca a pasear y se escapa para acabar metiéndose en una iglesia. En pleno oficio litúrgico, la escena es un tanto dantesca, cuando la chica pregunta en alta voz a los pocos asistentes si han visto al animal. La sensación de amplitud y vacío del templo están en sintonía con la constante de Kieslowski en toda la película: no cabe una vida sin afecto ni amor, y mucho menos una religiosidad que se quede en formulaciones dogmáticas o litúrgicas, en una caridad fría o en unas costumbres meramente formales. En ese sentido, esa escena podría interpretarse como una sutil crítica hacia cierta piedad que pudo haber observado en su país, y en la que echa en falta una mayor carga de humanidad. Sin embargo, nada de esto sería válido si creemos al propio Kieslowski, que declaró que lo introdujo sin significados ocultos, sino más bien como un incidente divertido con el que podía mostrar el carácter de Valentine: de esa manera, al interrumpir la Misa se daría cuenta de que estaba haciendo algo malo, aunque para ella en ese momento lo importante y prioritario era la perra,... y por ello actuó así.

Por último, es necesario reseñar que, aunque estamos ante un auténtico drama existencial, no faltan en la película algunos toques llenos de comicidad, como cuando Valentine le pide al Juez que «no vuelva a hacerlo» en referencia al espionaje a los vecinos, y él prefiere entender que se refiere al movimiento de derramar el café que acaba de hacer, con lo que la «contesta» repitiendo dicha operación; o la reacción del supuesto narcotraficante ginebrino, que se altera ostensiblemente ante la llamada y la amenaza de Valentine; o incluso la escena de la iglesia antes comentada.

B) *DECÁLOGO*: ¿AMOR FRENTE A PRECEPTO?

La oposición entre razón y fe, entre ciencia y sentimiento, es uno de los parámetros bajo el cual se puede estudiar el capítulo 1 de *Decálogo*. Como decíamos, son dos actitudes aparentemente enfrentadas, pero que responden al mismo planteamiento de quienes buscan certezas y esquemas rígidos y estables para la vida.

Frente a ellos y a los discursos de Krzysztof e Irene, Kieslowski sostiene que no se puede encorsetar la vida, y anular la frescura e inocencia de un Pawel niño que busca respuestas a las cuestiones esenciales de la vida: la muerte, la espiritualidad o el amor; quiere saber cómo se hace un cálculo de probabilidad o cómo se informatizan los timbres de la casa, pero pronto descubre que lo esencial no es ese conocimiento mecánico o analítico, sino esas otras realidades que se despiertan en su interior cuando descubre al perro muerto y le acaricia, o cuando echa en falta a su madre ausente y desea saber en qué piensa o sueña. Así vemos que estaba contento cuando logró resolver el problema matemático planteado por su padre, pero que la tristeza le invadió al presenciar al poco tiempo la muerte y la soledad.

Kieslowski habla por medio de Pawel, y no se queda satisfecho con una explicación cientifista sobre la muerte, entendida simplemente como la interrupción del latir del corazón, o con una argumentación acerca del alma como si se tratase de un recurso fácil que sirva a algunos para mantener la esperanza durante la vida. Quiere llegar a una experiencia del amor que le saque de la rutina, la misma con la que juega la experta ajedrezista que es presentada venciendo en una partida múltiple a todos sus adversarios, excepto a Pawel: éste ha descubierto la ausencia de vida y frescura en sus movimientos y por eso puede predecir sus jugadas. Es una llamada a vivir dejando un margen a la intuición, al sentimiento, a las sensaciones... a no reducir la existencia a lo racional o establecido, o también a lo que uno considera como inamovible o seguro. En definitiva, Kieslowski viene a darnos una visión del hombre no sólo como razón y memoria que acumula datos, sino como un ser ante el que se alza una realidad de afectos y sentimientos que también deben ser tenidos en cuenta.

Irene muestra a Pawel otra realidad distinta a la ofrecida por su padre al hilo de una foto del Papa: le enseña que la vida consiste en «hacer la vida más fácil a todos los que vienen después, aunque después fracasemos; lo importante es hacer un favor y sentir que alguien lo necesita». Esta tesis podría suscribirla el propio Kieslowski, por cuanto supone una postura alejada de la indiferencia y de la apatía de quien teme equivocarse en sus decisiones: el temor y la responsabilidad paralizadores se presentan, de nuevo, como impedimientos para la felicidad y para la construcción de una vida al servicio de los otros; ese miedo a perder algo, a complicarse la existencia y que empuja a encerrarse en el propio círculo, es el sentimiento que presenta la madre celosa e insolidaria que se niega a facilitar cualquier investigación que ayude a conocer el paradero de Pawel, una vez que su hija ya ha quedado fuera de peligro. En el lado opuesto están las gentes que presencian los trabajos de rescate de los bomberos y que reaccionan con un gesto de compasión ante la desgracia ajena, poniéndose de rodillas ante el fatal desenlace.

Entre los dos hermanos (Krzysztof e Irene), parece que Kieslowski está más próximo a la postura de ella, aunque ésta suponga un sentido del amor reducido a lo meramente sensible, y la rechace finalmente al mostrar ambiguamente las supuestas lágrimas de la imagen de la Virgen sobre la que se apoya su fe. En ello, quizá se pueda ver un rechazo y distanciamiento hacia ciertas maneras de vivir la religión que pudo haber observado en su tierra, unas veces con gentes crédulas y sentimentales, y otras con personas rígidas o sometidas al dictado ajeno, algo que puede deducirse de la imagen de los fieles que asisten a la ceremonia por la noche, hieráticos y fríos, cuando el padre sale a inspeccionar la capa de hielo. Por otra parte, la religiosidad de Irene que muestra Kieslowski esconde una idea de Dios como puro amor, despojado de cualquier sentido personal y cuya existencia dependería exclusivamente de la presencia subjetiva de ese sentimiento de amor entre los hombres, con el consiguiente empobrecimiento de la esencia divina. Hemos visto que, al tratar de explicar a su sobrino la existencia de Dios y percibir que no lo comprende, le abraza y después le pregunta por lo que siente; el niño le responde «que te quiero», para terminar ella concluyendo «eso es Dios»; evidentemente no es suficiente, pero al niño le basta experimentar el cariño para creer, o al menos para vislumbrar que hay algo que se escapa a su razón y que es más importante que las otras realidades cuantificables.

Las relaciones del amor humano son presentadas de una manera un tanto ambigua y confusa: frente a la incógnita de la madre ausente, se apunta la existencia de una relación íntima del padre con la profesora de inglés, a tenor del trato confidencial y del comentario hecho cuando va a verla buscando a su hijo. Krzysztof es un hombre apoyado en sí mismo y en su ciencia, con el amor reducido a su hijo y quizá a esta mujer; por eso, la pérdida de Pawel resquebrajará su vida, para vagar en adelante sin rumbo, hasta volver a encontrarle en *Decálogo 3*.

La anulación de esa vida sin amor se nos ofrece gráficamente en la escena final, cuando un Krzysztof desesperado y hundido se pone un trozo de hielo en la frente, significando con ello esa congelación de la vida, que ya no tiene sentido para él. También la fotografía, con el blanco de la nieve o los azules fríos en medio de la noche, contribuyen a crear ese clima de angustia y falta de esperanza, especialmente en los dramáticos momentos de la búsqueda del niño. El ordenador encendido y que «habla» al usuario, o el helicóptero que sobrevuela el cielo y es captado con un contrapicado serían réplica de esa mente científica que se atribuiría las funciones de demiurgo o creador, frente a la figura de un Barcis calentándose en la hoguera y que vendría a hacer las veces de conciencia o espejo donde examinar la propia existencia. El desenlace dramático que alcanza la película, desde el momento en que se intuye la tragedia, es por otra parte potenciado por el uso de la cámara subjetiva, que recorre calles o sube escaleras acompañando al padre desesperado, y que hace que el espectador viva su misma angustia y sufra un desmoronamiento que le lleve a reflexionar sobre los cimientos de su propia vida.

* * *

En *Decálogo 2* asistimos a una dramática estampa de hondo calado moral en torno a la vida y la muerte, y también al pasado y futuro de unos personajes que han sabido amar pero que ahora se debaten en un infierno que les ha quitado la alegría de vivir.

Por una parte, tenemos a Dorota, una mujer que vive angustiada ante el dilema de ser fiel a un marido al que quiere y que tiene un cáncer avanzado, o de irse con el amante del que está embarazada. Son dos amores verdaderos, pues con uno se siente protegida y con el otro confortada; pero a ellos habría que sumar un tercer amor hacia el hijo que espera, y que sólo considera viable junto a su amante; e incluso un cuarto –mayor quizá que todos los anteriores– que es el que se tiene a sí misma, y que le lleva a valorarlo todo desde el prisma de su propia conveniencia o complacencia. Sencillamente es un alma que sufre el tormento del que no quiere enfrentarse con la realidad que ella misma ha generado. Sin embargo, el amor a su marido y la sensibilidad de esta mujer le permiten descubrir a tiempo la realidad del amor interesado y desconsiderado del amante, que obra tosca y torpemente «enterrando» antes de tiempo al marido –que es también su amigo– al darle de baja en el club de montaña: con ello demuestra no haberse hecho cargo de los sentimientos de Dorota.

Por otro lado, el doctor vive su propia amargura, en este caso mirando a un pasado feliz que se marchitó cuando perdió a su mujer e hijo en una explosión de gas. Aquel día también él sufrió una explosión que le sacó del mundo para vivir sin un amor que le llenase, para tener que consolarse con el cuidado de unas plantas y de unos pajarillos. Es una persona que sigue valorando el amor, y por ello ejerce concienzudamente su trabajo de médico y busca salvar la vida del niño no nacido, pero cuya escala de valores quedó alterada tras el trágico suceso familiar. Desde entonces su carácter se agrió, sus relaciones sociales se apagaron, e interiormente se encerró en sus recuerdos para no volver a abrir su alma a nadie más, excepción hecha de la mujer que le atiende. Pero la aspereza con que trata inicialmente a Dorota no impide que se preocupe por ella, y que incluso tenga algún detalle especial como llevar a su marido un tarro de confitura. Es un hombre de buen corazón, aunque endurecido, al que se ofrece la oportunidad de revivir la pasión por la vida al entrar en contacto con la que está a punto de extinguirse, y también con la que corre el peligro de no llegar a ver la luz; por eso, se conmoverá cuando el enfermo restablecido acuda, al final, para agradecerle sus atenciones, y le manifieste su alegría porque él y su mujer esperan un hijo. En su bondad –y profesionalidad– el doctor sonríe ante la ingenuidad del marido y calla la verdad sobre la paternidad del niño, para así permitir al joven matrimonio rehacer su vida en común. Estamos ante el tipo que Kieslowski desarrollará más adelante en *Rojo*, con la figura del Juez.

En tercer lugar, tenemos a un marido desahuciado por los médicos, pero que antes lo ha sido por su mujer, quien de alguna manera le ha quitado la vida al privarle de su amor y compartirlo con un amante. Avanzada la película, cuando Dorota haya decidido permanecer a su lado, Kieslowski nos ofrece un plano-secuencia, montado sin solución

Dorota (Krystyna Janda), en la escena final de *Decálogo 2.*

de continuidad y sin respetar la estructura espacial lógica, con un *travelling* vertical que recoge a una Dorota sonriente y feliz que actúa en la Filarmónica, para después mostrar el rostro pensativo y perplejo del doctor, y seguir en horizontal hasta la habitación del enfermo que abre los ojos y ve cómo la avispa logra liberarse de la confitura de fresa en que ha quedado atrapada, en una imagen de gran riqueza y plasticidad. Es el derrotero inexplicable que ha tomado una vida que, en un momento determinado, pudo contar con el amor de una mujer que le dio fuerza para luchar y salir a flote, y eso porque se dio cuenta de que su vida interesaba a alguien.

El desenlace de la historia es el fruto de una opción libre de Dorota, quien obró en conciencia –Barcis ha aparecido en el momento crucial, en este caso como enfermero–, movida por el amor a su marido, aun cuando la vida de éste parecía apagarse definitivamente. Vemos que esa misma vida que se va consumiendo es igualmente sugerida con varias imágenes ilustrativas y sugerentes, como el primer plano del pitillo que fuma Dorota, la liebre muerta al caer en la trampa, el perro atropellado, las hojas caídas con el otoño, o el cactus del doctor ya sin vida.

Pero más metafísica y gráfica es la imagen del techo agrietado de la habitación del enfermo, de la que caen gotas de tono rojizo y aguado, como si la sangre necesaria para vivir hubiese perdido hematíes; o la de Dorota arrancando las hojas de una plata de su ventana, hasta retorcer un tallo que se resiste y que vuelve a su posición natural. Son planos hiperrealistas y llenos de una expresividad, intensificada por un sonido al que se da una importancia decisiva, sabiendo combinar unos silencios estremecedores con el ruido del caminar de Dorota por los pasillos del edificio, por ejemplo.

* * *

La soledad es el tema de *Decálogo 3*, y para ello se ha elegido el marco de la noche de la fiesta de la familia y del amor por excelencia: la Nochebuena; de esta manera, Kieslowski se sirve de los contrastes para mostrar con mayor fuerza la idea pretendida. Todo en la película nos habla de la soledad y de la muerte interior: tanto Ewa como Janusz viven tristemente su existencia, desde que hace tres años rompiesen su relación al ser descubierta por el marido, y ella decidiese volver a su lado. A partir de ese momento, las vidas de Ewa y de Janusz tomaron sendas aparentemente opuestas, y mientras él retornaba con su mujer para llevar una vida familiar estable pero rutinaria y apática, ella era al poco tiempo abandonada y comenzaba un calvario en el que no le importaba a nadie. Ahora esta situación llega a un punto de inflexión del que ambos saldrán momentáneamente oxigenados, gracias a un mejor conocimiento del pasado, clarificadas las suspicacias y sospechas.

En el mundo, Ewa cuenta únicamente con una tía recluida en una residencia de ancianos con el aislamiento de quien vive fuera de la realidad por enfermedad. Con la necesidad de sobrevivir a la desesperación, de sentir que su vida tiene un sentido para alguien, Ewa recurre a su antiguo amor: una suerte de azar y juego deja su vida pendiente de un hilo, pues está dispuesta a suicidarse si no consigue retener a Janusz durante toda la noche, si no deja de experimentar la indiferencia que nota desde hace años. En el fondo, es la misma necesidad de amor que tiene el propio Janusz, inseguro del sentimiento que siente por su mujer, en la que quizá se haya refugiado tras ser rechazado por Ewa.

A lo largo de la noche, lo que comienza como una sensación de miedo a volver a reverdecer la relación con su antigua amante se transforma en sentimiento de ternura y pasión contenida, para concluir más bien en compasión y solidaridad al descubrir la verdad y la necesidad de compañía de Ewa. Ambos necesitan el afecto que esa misma noche recuperarán, para seguir después sus propios pasos pero fortalecidos en su camino.

En todo caso, las relaciones familiares se presentan como el marco lógico donde se establecen esos lazos afectivos, con una Ewa que mira desde la calle, con envidia, la entrañable escena navideña de la entrega de regalos y de brindis. En su necesidad de experimentar la vida, se servirá de la mentira y la astucia para sacar a Janusz del entorno familiar, y actuará como si fuera su mujer al buscar al supuesto marido desaparecido o ante la visita de los niños que acuden a pedir el aguinaldo; de igual manera, forzará un accidente para comprobar que puede vivir sensaciones nuevas o que su vida le importa a alguien. Tiene una visión pesimista de la existencia, propia de quien vive sin amor, pero eso mismo es lo que la lleva a agarrarse a la vida durante esos paseos en coche por una Varsovia nevada; eso es lo que se deduce de su comentario ante un cadáver en el Hospital, al exclamar «me pregunto quién odiaba a éste, quién se va a alegrar», reflejo del estado de un alma que se debate entre el suicidio y la vida sin amor. En este mismo sentido, el propio vehículo rojo en medio del blanco de la nieve habla metafóricamente de esa necesidad del amor en la vida plana y anodina, deslucida o blanquecina. Es la misma realidad que vive Krzysztof –el lingüista del *Decálogo 1*–, con el que se cruza Janusz en el portal, y que vive quizá la primera Nochebuena sin su hijo fallecido; o el borracho que deambula por las calles cantando el villancico *Noche de paz* y vociferando «¿dónde está mi casa?».

También es una historia de silencios y de miradas que dejan ver el vacío interior de quien vive sin amor, con un peso y un dolor del pasado que arrastra al presente hacia la infelicidad. Por eso, abundan los primeros planos de rostros y objetos, con atención especial a una fotografía que recoge la oscuridad de la noche, los reflejos de los semáforos o de las frías luces navideñas. Las calles o la estación desiertas no son otra cosa que el reflejo de esas almas desamoradas, de esas existencias mal encauzadas, de una sociedad insolidaria que se queda en formalismos –quizá como la misma asistencia a la Misa del Gallo, filmada al comienzo– y que maltrata a los borrachos recogidos en el centro de desintoxicación. Como no podía ser de otra manera, también aquí el teléfono aparece como un instrumento entorpecedor y destructivo de las relaciones humanas, tesis que llevará al extremo en *Rojo*: si hace tres años fue una llamada misteriosa el desencadenante de la ruptura y del arrojamiento de esas dos vidas al desamor, esta Nochebuena es también el medio para urdir la trampa acerca del marido desaparecido y el coche robado, y que sirve de coartada a Ewa.

Junto a Ewa y a Janusz, casi al margen de la historia se queda la esposa de Janusz, mujer paciente y solícita que vive para su hijo, que ve cómo su hogar puede de nuevo ser destrozado por la antigua amante. En ningún momento parece ignorar el pasado ni el presente, algo que Kieslowski muestra al espectador con la mirada subjetiva que nos ofrece desde la ventana, dirigiendo la cámara hacia el coche que llega a la plaza nevada. Pero ella sabe que sólo obtendrá el amor de su marido libremente y no por obligación; por eso, le agradece el detalle de cariño con el niño, le pregunta si era necesario irse precisamente el día de Navidad, y le deja la puerta abierta para la vuelta; y mientras, sufre interior y calladamente... y sabe perdonar, cualidades que Kieslowski considera imprescindibles para el amor.

* * *

Al hablar de la libertad, vimos ya cómo el capítulo 4 de *Decálogo* ponía de relieve la necesidad del propio conocimiento y de las relaciones con los demás para articular unos afectos que condujesen al desarrollo armónico de la persona. El descubrimiento de Anka acerca de que el hombre con quien vive puede no ser su padre sino alguien a quien querer con un amor de mujer altera toda su relación con el mundo, y trastoca incluso todo su pasado. La situación es nueva y obliga a reescribir toda su vida de relaciones, aunque lo incierto de esa posibilidad lleva a ambos a poner a prueba la solidez y rectitud del tipo de amor que les ha animado hasta ese momento, para afirmarse después en la vida que quieren llevar.

Esta curiosa situación está llena de una ambigüedad intencionada desde el inicio, hasta el punto de que el espectador podría considerarlos al principio como novios o esposos, dada la familiaridad e intimidad con que se tratan. Consciente Kieslowski de la realidad que quiere tratar, facilita esa primera impresión, para reflexionar sobre la esencia del amor –con una amplia gama de modalidades cuyas fronteras no siempre están bien definidas, y que en cambio son fácilmente alterables– y sobre la naturaleza del hombre –siempre expuesto a la atracción sexual–. Ciertamente, tanto Michal como Anka han vivido una atípica relación entre dudas interiores y excitaciones contenidas, pero su amor y respeto siempre han marcado la pauta de su comportamiento: han sido honestos con sus roles, han querido desinteresadamente el bien del otro, y respetado las decisiones y el misterio de la vida –también Anka, al no desvelar finalmente el contenido del sobre–, para así no desvirtuar un amor real y verdadero que han alimentado durante veinte años.

Kieslowski habla con ellos de amor profundo, no de sexualidad o paternidad biológica, de pasión y de celos como inclinación natural del hombre, y de honestidad e inteligencia para saber cómo conducir la propia vida; sabe que la afectividad que lleva a la felicidad no está en relación directa con la sensación de placer ni con la materialidad de la generación, sino más bien con la donación y el sacrificio personal; conoce la importancia que tiene el amor para la constitución de la propia identidad personal y también de la familiar, y por eso se niega a construir la vida sobre una posible relación incestual; por eso, sus personajes aman pero también se rigen por la razón y la prudencia, lo que les lleva a no querer conocer lo que dice la letra de la carta, para ir más allá y seguir manteniendo la relación paterno-filial que les ha alentado en el pasado: han buscado la verdad, pero descubren que es más importante el amor, que el espíritu está por encima de la literalidad, algo ya aludido en el capítulo 2 de la serie.

Por otra parte, el matrimonio nos es presentado como un lugar donde vivir plenamente ese amor humano, y no como un refugio en el que resguardarse de la incertidumbre y de las dudas: por eso, Michal la empuja a construir su vida con su novio, mientras Anka duda de su conveniencia –quizá por tener una afectividad deficientemente conformada– y sólo se precipita hacia él cuando intuye la verdad de sí misma. Pero, por otro lado, el matrimonio no es un estado civil o un modo de vivir en el que se tenga que representar un papel determinado, sino que es más bien un nuevo modo de ser y estar en el mundo que transforma a la propia persona. En este sentido, es muy elocuente la referencia a los estudios de arte dramático de Anka, cuando interpreta a una joven enamorada sin convicción, y su profesor la enseña a besar con sensación de verdad: con ello Kieslowski nos hace ver las fronteras que existen entre el ser y el parecer, entre la realidad y la representación, entre el amor profundo y el superficial.

* * *

Aunque *Decálogo 5* se nos presenta como un alegato directo contra la pena de muerte, realmente se está haciendo referencia al amor a la vida como uno de los principios básicos sobre los que se debe asentar la convivencia humana y política. De principio a fin, continuamente nos está hablando de la dignidad y del valor de cada persona, independientemente de sus errores o de los ataques a la propia sociedad; no legimita el mal sino que busca una mirada de ayuda y comprensión hacia el delincuente, impulsando a los organismos responsables a reflexionar sobre las causas de esas disfunciones o desequilibros para la convivencia. La película habla de perdón, de reeducación, de responsabilidad para curar una herida que la propia sociedad ha infectado y que quiere mutilar por la vía rápida; supone una llamada a ir al fondo de la cuestión, haciendo más humano al individuo, conocedor de que si recibe un trato y una educación, si se le facilita una situación social y laboral más adecuada a su dignidad, será más fácil ayudarle a que no se precipite al delito.

La vida de Jacek es sintomática en este aspecto: su sentido de culpabilidad y de una responsabilidad mal entendida, su soledad y falta de afectos en un medio que le es hostil o indiferente, un entorno intimidatorio y con fuerte carga de intolerancia e intransigencia –recordemos el sucedido con la anciana que le recrimina su comportamiento ante las palomas– le empujan hacia un final que no desea, y para el que él mismo no encuentra justificación. Al final, sólo dos personas han demostrado tenerle cierto cariño en su vida: su hermana fallecida y Piotr, un abogado que se ha hecho cargo de su situación interior que ha llegado a llamarle por su nombre; este pequeño detalle no puede pasar desapercibido, por cuanto Jacek ya no es un recluso más, sino alguien concreto e individual, merecedor de atenciones particulares: esa necesidad de sentirse comprendido –con sus propias circunstancias, llamado por el nombre– es parte del sentido de la vida, necesario para cada persona.

Si el amor a esa vida condenada a muerte se configura como uno de los polos esenciales de la historia, también lo son las de los otros dos protagonistas: por un lado, tenemos el aprecio hacia un abogado que ve cómo la ley se constituye en letra escrita que mata el espíritu y que se aplica sin tener en cuenta las circunstancias, y cómo él mismo envejece interiormente de forma prematura al implicarse en el caso; por otro lado, existe una mirada de compasión hacia un ruin taxista que ha muerto a la vida antes incluso de ser asesinado por Jacek, cuando abusa sin piedad de otros individuos o cuando marchita el amor con sus miradas y deseos lujurios. Son vidas que padecen una pérdida del sentido del amor, como en las películas que se ponen en las salas de cine, a tenor del comentario de la taquillera cuando se le pregunta por los estrenos: «es un aburrimiento, sólo habla de amor», para señalar la rutina que se ha instalado en las vidas ordinarias; al fin y al cabo, representa una realidad de amor perdido, como lo son aquellos años reflejados en la fotografía de Jacek con su hermana en el día de la Primera Comunión, ejemplo sublime del amor para los católicos.

La frialdad ante la muerte, ya sea por asesinato o por pena máxima judicial, es reflejada en largas escenas recogidas en tiempo real, con un extremado realismo y ensañamiento, para dejar patente la fealdad de esa realidad tan contraria a la persona. La desnudez narrativa y el silencio lleno de dramatismo en la puesta en escena hacen que esos tristes episodios trasciendan la violencia concreta y externa para adentrarse en el interior de unos individuos que viven en medio de la soledad o sin libertad, alienados o más bien enajenados. Una fotografía distorsionada con filtros de tono sepia potencian ese carácter mortecino y desolador de una sociedad podrida o con síntomas de descomposición, en que cada uno va a lo suyo, donde se ejecuta a quien se sale de la normativa contemplada como normal u ortodoxa, o donde se ha alterado la jerarquía de valores para dar una mayor consideración a unas palomas o a un perro hambriento que a una persona necesitada. En realidad, es una sociedad tan muerta como el taxista o como el ajusticiado, o como ese gato negro colgado de un palo o el tren de mercancías vacío que pasa durante el asesinato del taxista, imágenes ambas plenas de significado.

La insolidaridad propicia la mudez de Jacek, que vive en su propio mundo y se siente ajeno al entorno que le rodea, incapaz de comunicarse con esos extranjeros que le preguntan por una dirección de carretera y que no obtienen respuesta. Su obsesión patológica le ha llevado a vivir sólo la realidad de unos niños que juegan en la cafetería y que le recuerdan a su hermanita fallecida, sacándole la única sonrisa de toda la película.

* * *

Por la propia esencia del capítulo 6 de *Decálogo*, el amor se aborda en toda su extensión de una manera directa, como ya quedó reflejado al tratar el tema de la libertad, convirtiéndose en el cauce adecuado para alcanzarla. Tanto Magda como Tomek necesitaban una liberación interior que les llegará por medio de la purificación o de la confrontación con la realidad de su amor. Son dos procesos de maduración, de reflexión y profundización en la esencia del sentimiento amoroso, tan alejado del enamoramiento idealista como de su trivialización y reducción al sexo.

En mayor medida que en otros capítulos de la serie, se trata de una película de miradas, donde cada uno de los protagonistas observa o es contemplado, a la vez que su espíritu recorre el camino del aprendizaje en el amor. Estamos ante un *voyeurismo* inicial que va alimentando progresivamente el enamoramiento de Tomek, más puro a medida que espía y observa cómo se degrada su amada: se siente celoso ante los amantes de Magda, pero también ofendido ante un amor meramente físico y empobrecedor, tan distinto al que él siente por ella; en su inocencia, le cuesta comprender la falta de sentimientos más profundos, y sufre interiormente por ello. Desde la otra óptica, en un segundo momento Magda será quien pase a espiar a su vecino tras el intento de suicidio, con un amor más maternal y con una inusitada responsabilidad que ha nacido en su interior al reflexionar sobre su vida vacía y sus amores efímeros; en el fondo, son miradas de agradecimiento de quien ha calado en el sentido profundo del amor, descubierto en la vida de Tomek.

Pero unas y otras miradas se dan desde la distancia, con la separación física de una ventana o de unos prismáticos, señal inequívoca que nos habla de la imposibilidad de que ese amor llegue a fraguar, y de que la realidad no es como uno u otro la contemplan. En este sentido, encontramos cómo ocupan al principio posiciones opuestas en su idea del amor, y que con el tiempo se irán aproximando hasta aportar al otro lo que necesita en su vida. Desde el punto de vista iconológico, esa analogía en sus recorridos queda patente en el plano en que sus rostros se superponen, reflejados en la ventanilla de Correos, cuando Magda va a recoger un paquete: con ello, no se significa otra cosa que la identificación de sus anhelos profundos y de su búsqueda del amor.

En este proceso, son especialmente importantes los dos encuentros personales, primero en la cafetería y después en la casa de Magda: mientras en el primero es Tomek quien manifiesta la naturaleza de su amor y quien da lo que tiene en su interior, en el segundo es ella quien le pone frente a la realidad de lo que viene experimentando y considerando como tal. Son encuentros que admiten interpretaciones diversas desde las ópticas subjetivas de ambos personajes, según las convulsiones y reflexiones que se derivarán en cada uno de ellos: de hecho, Tomek intentará suicidarse al venírsele abajo todo su ideal del amor tras la escena en la habitación de Magda, y ésta verá también alterado todo su universo afectivo como si se tratar de un «entierro» de su anterior vida. De esta manera vemos cómo el idealista se precipita hacia la muerte física, mientra que la sensual y frívola deriva más bien hacia terrenos más espirituales: son caminos opuestos, inversos, pero necesarios en su proceso de aprendizaje.

Tenemos, por otra parte, a un tercer personaje necesitado de amor: la madre del amigo en cuya casa vive Tomek. Es una mujer sola, sin compañía ni afectos, aislada del mundo, y con una comunicación con el exterior que se reduce a lo que ve por la televisión. Ante las actividades de su joven huésped, celosa y a la vez preocupada por la inexperiencia del muchacho, le alertará y aconsejará acerca de que «una mujer prefiere ser cortejada a ser besada», buscando protegerle del sufrimiento que le deparará esa imposible aventura sentimental. Ella ejemplifica como nadie el sentimiento de soledad vital y falta de afectos en que vive, al explicar a Tomek, llorosa, el motivo de su llanto: «la gente llora cuando se sienten solos, cuando no pueden soportar más la vida, cuando sienten dolor».

Todas esas experiencias son reflejadas estéticamente con una fotografía que introduce tonos rojos y luces cálidas para expresar la pasión amorosa en la casa de Magda o la sangre del sacrificio que conduce al intento de suicidio, o con atmósferas oscuras y frías para indicar la ceguera y el drama que respira Tomek o la misma soledad de la patrona. Bajo esta óptica, la película –como el capítulo 3– supondría una reflexión sobre la soledad en que viven todos sus personajes, bien reflejada también por unos acordes de piano o de guitarra que cobran protagonismo en los momentos silenciosos de la noche, cuando cada uno vive su propio drama.

La versión cinematográfica (*No amarás*), introduce ligeras variaciones respecto al capítulo televisivo, con unos planos iniciales que constituyen un *flash-forward* que aparecerá de nuevo en la última escena: Magda va a casa de un Tomek dormido e intenta cogerle el brazo vendado, algo que le impide la anfitriona, decidida a impedir que surja una nueva relación de afecto; a continuación, se dirige hacia el telescopio y, mirando por él, se descubre a sí misma, cuando tiempo atrás entraba en casa desesperada de algún desengaño amoroso y tropezaba con una botella de leche que se desparramaba, para luego ser consolada por un hombre... que, curiosamente, resulta ser ahora el propio Jacek. En esta escena de corte surrealista es como si el mundo imaginario del joven se hubiera registrado en el propio telescopio, a modo de episodio deseado –aunque no vivido– por el muchacho enamorado; parece como si su amor por Magda le hubiese llevado a acudir en su ayuda al verla sufrir, para consolarla y darle lo que los otros hombres no habían podido: afecto y cariño.

* * *

El capítulo 7 es uno de los más duros y de mayor dramatismo, al contemplar unas vidas totalmente destrozadas, máxime cuando se trata de seres indefensos como son una adolescente o una niña, y pertenecer incluso a la misma familia. La falta de cariño auténtico ha minado desde hace años las vidas de madre e hija, que buscan ahora únicamente la manera de recibir un afecto del que fueron privadas. Tanto el comportamiento de Ewa como el de Majka obedecen a una necesidad interior de llenar su vida con un amor sobre el que creen tener derecho: en realidad, para ellas, Ania es un objeto de posesión que les sirve para su propia realización como mujeres –como si se tratase del oso de peluche con el que la misma niña juega–, sin tener en cuenta lo que a la pequeña le conviene. El dramatismo de escenas como la inicial en que la niña se despierta llorando, o cuando Majka intenta sin éxito convencerla para que empiece a llamarla «mamá», provocan en el espectador un sufrimiento y un desasosiego difícil de aquietar.

Como sucedía en *Rojo*, Kieslowski parece plantearse también aquí la rectitud que puede haber cuando el hombre dice que quiere a otra persona: ¿es realmente un amor desinteresado o en el fondo se trata de una manera de buscarse a uno mismo y satisfacer una necesidad personal?, ¿se puede hablar de generosidad en esa madre que impone su

Ewa (Anna Polony) y Ania (Katarzyna Piwowarczyk) en *Decálogo* 7.

bienestar afectivo al bien de la criatura? La complejidad de la esfera de la afectividad en la condición humana puede llegar a unos extremos como los reflejados aquí, en que amor y egoísmo se mezclan y confunden hasta el punto de cegar a los sujetos y destrozar una pequeña vida que, ya desde su infancia, desconocerá realmente lo que es el cariño y la sinceridad de los afectos. Por eso el desenlace de la historia, cuando Majka se va en el tren, dejando en brazos de Ewa a una hija que por primera vez la llama a gritos «mamá», es una escena llena de dolor y sentido trágico de la existencia. En ella contemplamos cómo las tres mujeres pierden a alguien, precisamente porque no se han movido con un amor desinteresado, y por ello su corazón permanece frío y sin esperanzas de una vida futura feliz.

En las patéticas relaciones entre las tres mujeres, Kieslowski deja también en evidencia la realidad de que el amor es un sentimiento que no se puede imponer a la fuerza ni sobre el que se tiene ningún derecho, que no sobreviene a razones biológicas y menos aún legales, y que también depende de la gratuidad de quien lo da. El amor no entiende de razonamientos, y por ello es vano el intento de Majka por convencer a Ania de que ella es su madre y de que debe quererla como tal. Es más bien una inclinación del individuo y una situación de relación con el otro, que se adquiere con tiempo, abnegación y dedicación, resultado de una realidad anterior que cada uno cultiva en su interior y que después se desparrama hacia fuera, como esos vasos rotos o volteados que vuelcan todo su contenido. Como decíamos al hablar de la libertad, tampoco es posible que surja ese amor entre personas –como las de este capítulo– que viven una existencia agarrotada por el miedo o la falta de libertad y responsabilidad interior, sin la soltura necesaria para construir unas vidas abiertas hacia los demás y al futuro.

La neurosis de madre e hija que buscan poseer a la pequeña Ania queda reflejada con una fotografía en blanco y negro de fuertes contrastes, como corresponde al carácter sin matices de Majka, que va de la total sumisión a la violenta explosión de rebeldía. Mientras, la música de Preisner aporta ese dramatismo y tensión con que se viven unas relaciones marcadas por la distancia y la gravedad.

* * *

El infierno personal en el que viven tanto Zofia como Elzbieta en el capítulo 8 es un lastre del difícil pasado que vivieron hace cuarenta años, cuando la anciana profesora se vio obligada a abandonar a la niña a una previsible muerte a manos de los nazis para ocultar la red partisana que salvaba a otros individuos. Entonces Zofia adujo una falsa razón –su imposibilidad moral de mentir por ser católica, y por tanto no poder presentarse como madrina de bautizo de la niña judía– para evitar otras explicaciones que hubieran provocado una investigación no deseada. Aunque en ese momento no lo pareciera, el amor fue lo que la movió a actuar de esa manera, en conciencia, aunque el motivo no fuese, en realidad, el precepto de no dar falso testimonio: su modo de proceder supo ir al fondo de la norma moral y no quedarse en la letra, postura coherente que ha seguido marcando toda su existencia posterior. La suya es, desde aquella época, una vida al servicio de los demás, con sus enseñanzas teóricas en la Universidad y la práctica habitual en la vida diaria, y eso a pesar de las dudas y suspicacias con las que ha convivido hasta ahora. De hecho, al comentar una alumna el caso del capítulo dos del *Decálogo*, Zofia apunta que lo importante es que, al final, el niño nació, señal de su amor a la vida. Sin embargo, paradójicamente, este mismo razonamiento será el resorte que empuje a Elzbieta a contar allí mismo su propia experiencia, perpleja al ver la contradicción y falsedad que entiende entre la actitud de esa profesora y la que sufrió por parte de la misma mujer siendo ella una niña.

Elzbieta también tiene un corazón sincero que vive invadido por algunas sombras que le inquietan, y le han llevado a mantener cierta actitud de rencor hacia quien la abandonó. Sin embargo, su honestidad la llevarán a saber pedir perdón cuando conozca la verdad de lo ocurrido y descubra la sinceridad de los sentimientos de Zofia. Ambas son mujeres de buena preparación intelectual y sólida formación moral, con una flexibilidad que les permite rectificar un juicio o llegar al fondo de las personas y situaciones, para hacer lo más conveniente en cada caso. Lo que les mueve es el servicio y ayuda a los demás, con lo que conservan una amplitud de corazón y de espíritu que les permite seguir viviendo, conscientes de sus posibles errores en el pasado. Una actitud opuesta es la del sastre, cuyo amor y solidaridad existieron hace años cuando realizó una tarea humanitaria, pero que quedó congelado y muerto tras unas malas experiencias; ahora no quiere volver a experimentar aquellos sentimientos de solidaridad, e incluso rechaza la gratitud de Elzbieta.

Ante esta diversidad de posturas, Elzbieta se pregunta «¿por qué algunos sólo pueden salvar a los demás, y los demás sólo ser salvados?». La respuesta viene dada con la vida y es engañosa en su formulación, ya que cada uno debe hacer únicamente lo que pueda en cada momento, según las circunstancias y capacidades que tenga; no se trata tanto de lo que haga, sino de lo que le mueva a actuar, y ahí la propia conciencia es insustituible. Por eso, al final, a veces resultará más difícil dejarse ayudar –o admitir un agradecimiento, como el sastre– que procurar el bien del otro. Con esta diversidad de comportamientos, Kieslowski defiende la libertad y la variedad de roles, viendo en su conjunción, a través de las circunstancias que la vida depare, la manera de alcanzar la felicidad.

Por tanto, para el director de *Decálogo* el miedo –como la ignorancia– es un rasgo esencialmente incompatible con el amor, desde el momento en que anula la libertad e incapacita a la persona a ser ella misma y a dar cauce a sus afectos más íntimos y naturales. Así, mientras Elzbieta está exponiendo en clase el caso de la niña judía vemos cómo no deja de juguetear con su crucifijo, símbolo de la caridad cristiana, circunstancia con la que bien podría querer indicarnos la aparente incoherencia con que habría actuado Zofia. Y al pedir ésta a sus alumnos un motivo que pudiese explicar la negativa de la mujer católica del caso expuesto para acoger a la niña –aun a costa de dar un falso testimonio–, una alumna dice que no iría contra el precepto de no mentir porque con ello no perjudicaría a nadie, mientras que otro argumenta que el miedo sí podría explicarlo, comentario ante el que Elzbieta reacciona ostensiblemente porque no lo acepta como justificante.

Con todo, Kieslowski piensa que todo intento de dirigir esos sentimientos por medio de normativas rígidas y exteriores no hará más que quitar autenticidad y frescura a la vida, traer contradicciones a la complejidad de situaciones reales, a la vez que supondrá un empeño infructuoso, como lo es realizar determinados ejercicios físicos a una edad avanzada o enderezar un cuadro mal colocado.

Acerca de la imagen del contorsionista que Zofia se encuentra cuando sale a correr por el campo, existe otra posible interpretación –en cierta medida opuesta a la referida– que nos llevaría a considerar a la profesora como una mujer que durante toda su vida ha estado juzgando sobre la vida de los demás, desde el punto de vista teórico y también en la vida real, hasta decidir incluso qué personas podían salvarse del holocausto nazi y quiénes no. Acostumbrada a esa función, ahora no puede evitar seguir haciendo lo mismo, y con cierta intolerancia expulsa de su clase a un intruso ebrio que interrumpe su explicación en la Universidad. Así opina Murri, para quien sería una señal de la intolerancia cotidiana y actual, distinta en grado pero igual en esencia a la que pudieron practicar los nazis; de hecho, es un alumno negro quien toma cartas en el asunto y expulsa al borracho (Cf. Murri, 1998, p. 164).

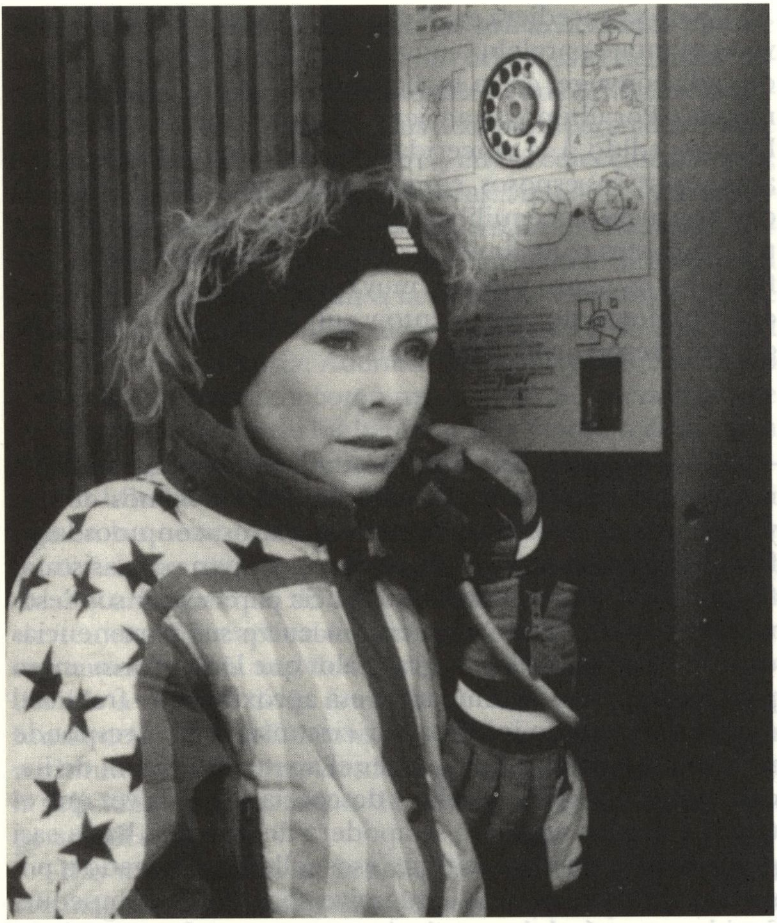
El fondo angustiado y triste de esas almas que buscan el amor pero que se encuentran con la dureza de la vida queda bien reflejado estéticamente por una fotografía de acusados claroscuros, especialmente al visitar la casa en que Zofia vivía en el pasado, en un ambiente que provoca inquietud y miedo al contemplar cómo ha degenerado al haberse convertido en una casa de prostitución.

* * *

Como decíamos al hablar de la libertad, en el capítulo 9 se aborda directamente el tema de la esencia del amor. Para ello contrapone el sentimiento de afectivo sincero entre los esposos al instinto sexual que ella experimenta y que su marido no puede satisfacer por impotencia. En este sentido, no es casual que Roman sea cardiólogo, alguien que entiende del corazón, ni que Anna se despierte sobresaltada en el mismo momento en que él recibe el diagnóstico médico sobre su enfermedad. Existen relaciones hondas y verdaderas entre ellos, que llevan ingenuamente a Roman a dar carta de libertad a su mujer para que tenga relaciones sexuales extramatrimoniales, si quiere: habla con el corazón, pero no con la cabeza, como se verá cuando surjan los celos, a la par que ella sufre remordimientos por una mentira arrastrada desde hace tiempo.

Kieslowski pone en evidencia la exclusividad en el amor para que éste prospere, sean cualesquiera que sean las circunstancias, a la vez que deja clara la verdadera naturaleza de éste, sin reduccionismos al placer físico pero también ejercido con una voluntariedad actual y profunda, sin obligaciones sociales, culturales o religiosas que encorseten la vida y dirijan las conciencias de manera impersonal. Es preciso aprender a mirar con amor, según se desprende de esa postal en que aparece el papa Juan Pablo II con un gesto que simula mirar con unos prismáticos construidos con sus propias manos, o con esos cristales que aparecen salpicados por la lluvia y que impiden una visión adecuada del exterior. En este sentido, varios planos con escasa profundidad de campo y figuras desenfocadas nos hablan igualmente de esa dificultad para ver con claridad al prójimo y la realidad exterior a uno mismo.

Durante toda la película son bastantes los momentos en que Kieslowski emplea la cámara subjetiva, no como un mero juego estético sino como expresión de las angustias y sufrimientos que una realidad objetiva y exterior produce en quien mira a través de una rendija y descubre la infidelidad de su mujer, o en quien corre hacia la muerte montado en una bicicleta. También son llamativos los abundantes primeros planos del teléfono, que le dan un protagonismo en el triángulo amoroso como agente provocador de equívocos y distancias en la pareja: de nuevo tenemos, como en *Rojo*, a la tecnología como elemento que dificulta la comunicación personal y que enfría el amor.



Anna (Ewa Blaszczyk) en *Decálogo 9.*

Los elementos simbólicos son, de la misma manera, constantes para hablar del amor como unión de afectos y de vidas, así como de cuerpos, y se nos presentan imágenes alusivas en esos cables telefónicos que se funden al preparar las escuchas, o en el surtidor de gasolina. De la misma manera, los planos con los juegos de espejos vuelven a hablarnos de la necesidad de conocimiento propio y de enfrentarse valientemente a la realidad, adoptando las decisiones necesarias en coherencia con la propia conciencia.

Como ya sucediera en el capítulo 5, aquí emplea de nuevo el montaje paralelo para mostrar los mundos interiores de cada cónyuge, en su lucha contra la evidencia y las apariencias. Por último, se advierte un guión que destaca el valor concedido a la sinceridad y a la comunicación en el amor entre los esposos, como medio para lograr la estabilidad conyugal y el equilibrio afectivo. La fotografía de fuertes contrastes contribuirá a crear ese clima dramático, con fundidos en negro y planos muy oscurecidos que potencian el sentimiento de sufrimiento y culpa de Anna, o de amargura y desesperación de Roman.

* * *

En el capítulo 10, el último de la serie, Kieslowski comienza presentándonos la vida de dos hermanos de trayectorias vitales y modos de ser contrarios, con unos lazos familiares deteriorados, que ahora se reúnen para asistir al funeral de su padre. Esa circunstancia parece unir sus destinos, más aún cuando encuentran entre sus pertenencias una colección de sellos de gran valor que les embarca en un proyecto común. Sin embargo, esa aproximación fraternal es por el momento interesada y circunstancial, y responde más bien a la codicia por poseer el apetecible botín; de hecho, pronto surgirán recelos y desconfianzas, a la vez que el temor a perder su tesoro se apodera de sus vidas hasta casi perderlas. Se puede decir que esos sellos han llegado a poseerles a ellos mismos, que su universo vital se ha empequeñecido encerrándolos en sí mismos y en sus afanes egoístas. Sólo al final, después del robo, parecen tomar cierta distancia de las cosas, para reírse de su actitud anterior y recuperar la perspectiva personal del otro, incluso hasta reconocerse de nuevo como hermanos.

Mientras Jerzy es un padre de familia gris, sin alicientes ni perspectivas vitales atractivas, Artur ejerce de cantante de rock sin ligazones ni apegos a nada. Pero esos caracteres y ocupaciones tan dispares no son óbice para que ambos caigan en el cebo del coleccionismo llevados por la avaricia, y se ponga de manifiesto cómo ésta iguala a todos los mortales. La común naturaleza humana hace que pierdan su ser personal desde el momento en que son arrastrados por ese afán de poseer: no es tanto la tendencia sino el hecho de sucumbir hasta la obsesión patológica lo que les quita su singularidad y el ser dueños de sus acciones, para convertirse en uno más de la serie (humana), en un coleccionista más, con sus manías, ansiedades y temores... que les llevan a proveerse de alarmas y perros guardianes; de hecho, en la última escena, vemos cómo los dos hermanos descubren a otros filatélicos que llegan a la plaza de Correos y que se acompañan de perros idénticos, como si fuese parte del ajuar del coleccionista. Además, estos perros bien podrían actuar para Kieslowski como un símbolo de la codicia que les impide disfrutar de los bienes, y que conlleva el miedo a perder lo que se posee hasta guardar los sellos en una habitación blindada, oscura y totalmente cerrada, o a abrir la caja en la que se guardan durante la noche, en un clima de misterio o secreto casi enfermizo. Vemos cómo esa singularidad y unicidad que da valor a un sello sobre otros se convierten en rasgos aplicables, en este capítulo, a las personas: ciertamente, cada una de ellas es única, irrepetible e insustituible a la hora de la toma de decisiones –circunstancia fundamental para Kieslowski–, pero se perdería entre la multitud –se alienaría– desde el momento en que colocara la felicidad en la posesión de cosas y no en las relaciones personales.

Hay un momento en la película en que Kieslowski recurre magistralmente al montaje alterno y, sin palabras, nos muestra tres secuencias que hacen referencia al amor de distintas maneras: mientras Jerzy está siendo operado para extraerle el riñón, un ladrón está asaltando y robando los sellos, y Artur se ha visto atraído y arrastrado por una enfermera: bisturí y sangre en el quirófano, soldador y rejas incandescentes en la habitación, e instinto lascivo en una dependencia del hospital aluden a diversos modos en que la fuerza de la codicia, del fuego o de la pasión ciegan y destruyen lo que se encuentran por medio, con el color rojo que cobra entonces un significado metafórico preciso.

A título de ejemplo, se aprecia un estilo particular para reflejar esa ansiedad y angustia por poseer y por no perder, a través de la cámara subjetiva en el largo plano-secuencia de Jerzy recorriendo el mercado filatélico en busca desesperada del sello único que su hijo ha vendido ingenuamente, o por la fotografía tenebrista que crea una atmósfera oscura y agobiante en la habitación donde esconden la colección, o también por medio de una música y una sonoridad que aportan suspense, misterio y sensación de clandestinidad a algunas escenas.

Digamos, para terminar, que el papel protagonista durante toda la película lo desempeñan los sellos y su capacidad para ir poseyendo el espíritu de los dos hermanos, mientras que, curiosamente, las relaciones humanas se reducen a lo mínimo, siempre impregnadas del engaño como pauta de comportamiento. Apenas se esboza todo lo que se refiera a la familia de Jerzy, al grupo de músicos compañeros de Artur, o la propia realidad de la muerte del padre: son tramas a propósito no exploradas por Kieslowski, en una crítica velada a una sociedad que empuja a poner el corazón en la cosas y no en las personas en esa búsqueda de la felicidad.

C) *LA DOBLE VIDA DE VERÓNICA*: ¿AMOR PARA OTRA VIDA?

Al analizar la libertad en esta película, veíamos cómo las protagonistas habían labrado sus vidas siguiendo los dictados de la conciencia, pero también guiadas por las más profundas sensaciones, y alimentadas por un sentimiento de amor que les empujaba a abrirse a los demás. En ese proceso, por tanto, no sólo el entendimiento sino también el corazón jugaban un papel determinante en la construcción de cada vida particular, sin deformarla con ópticas engañosas y egoístas. Este mensaje lo sintetizábamos en la imagen en que Weronika/Véronique se frotaba el ojo con la alianza buscando aliviar un dolor, o quizá más bien tratando de aprender a mirar y descubrir su propia realidad y la circundante, por vía del amor.

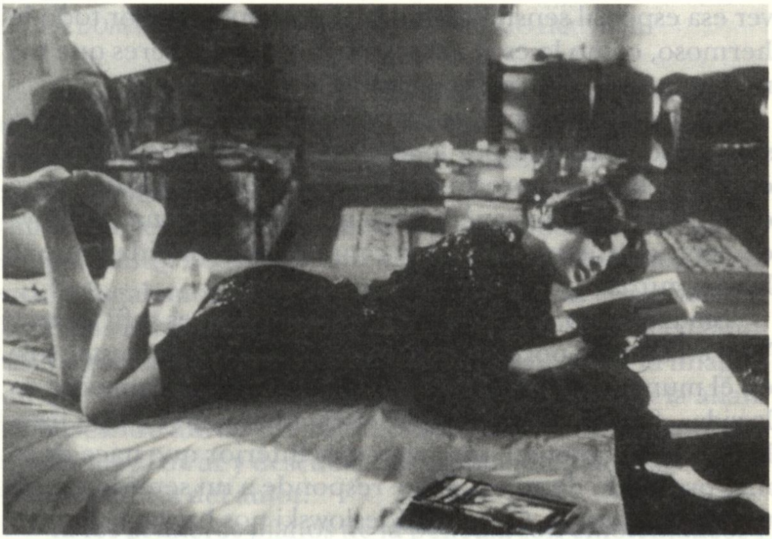
Ya los primeros planos de la película son emblemáticos y muestran el gran amor que Kieslowski tenía hacia todas las cosas bellas, y especialmente hacia la vida. Oímos una voz *en* *off* de una madre polaca que explica a su hija qué son las estrellas, para a continuación trasladarnos a Francia y contemplar cómo otra mujer le habla a su hijita –en apariencia idéntica a la primera– sobre los primeros brotes de la primavera. La siguiente escena nos presenta a una de esas niñas ya crecida, cantando en un coro de deliciosas voces femeninas; al salir del ensayo, en la calle, Weronika deja que una ligera lluvia caiga sobre su rostro y la empape, a la vez que experimenta una agradable sensación de frescura, de libertad, de felicidad. El encuentro con su novio es una nueva ocasión de goce, consumada en la relación sexual que sigue y con la que concluye la escena.

En esos pocos minutos hemos asistido ya a diversos escalones de lo que la vida ofrece para su disfrute: desde el esplendor del firmamento hasta la belleza del despuntar de la primavera, todo se ofrece a los ojos sencillos de las niñas como una manera de despertar en ellas el amor por todas las cosas bellas, el asombro ante la inmensidad celestial o la vida que se abre camino e través de las estaciones. También el rítmico caer de las gotas de lluvia –clásica metáfora de la vida– o la armonía de la música y de las voces del coro dejan ver esa especial sensibilidad del director polaco por todo lo hermoso, como lo es el amor personal de dos seres que tienen un proyecto de vida en común.

En todo este primer recorrido se percibe ya una progresión, desde un amor por lo más material de la realidad –las estrellas– hasta el aprecio por la vida vegetal o la lluvia, para continuar con actos que hablan una vida humana, capaz ya de amar o de expresar con el canto toda la vitalidad que se lleva dentro.

Sin embargo, parece que esa felicidad no es suficiente, y Weronika tiene poco después la sensación de «no estar sola en el mundo», de necesitar saber «qué quiero realmente en la vida». Se trata de una experiencia nueva, no de tipo fisiológico si sentimental, sino algo más interior que nace de lo más profundo de su ser, y que responde a un sentido espiritual del individuo. Con ello, Kieslowski nos habla de una realidad metafísica, que va más allá de lo puramente humano o terreno, tan verdadera como la material y que conforma la vida de cada persona: nos viene a decir que todos vivimos con esas sensaciones, y necesitamos colmar nuestros deseos de felicidad apoyados en ellas, sin despreciarlas. Es una llamada a vivir confiando en el corazón y en los afectos, en la intuición y en las sensaciones, en todo aquello que configura «una esfera muy delicada en la vida del hombre», «cosas que al nombrarlas parecen banales y estúpidas» –en palabras del propio Kieslowski– pero que suponen un tesoro precioso que es lo que acaba dando la felicidad.

La necesidad de ese ámbito espiritual y de una eternidad queda de manifiesto con las sutiles alusiones a la muerte, que introduce Kieslowski ya en esta primera parte del filme: la referencia de la tía de Weronika a la conveniencia de hacer testamento porque en la familia siempre se ha presentado la muerte de improviso, la ligera parada del vehículo cuando pasa por delante del cementerio, o la más explícita muerte de la bailarina en el cuento de las marionetas, sirven de premonición y también de alerta para llevar una vida fundamentada en el amor.



Irène Jacob como Véronique, tratando de descifrar el misterio de Alexandre, en *La doble vida de Verónica.*

El uso de la cámara subjetiva contribuye también poderosamente a crear esa sensación interior de desasosiego y perturbación, con movimientos mareantes en torno a una Weronika desconcertada ante los sucesos de la plaza, o el recurso al gran angular para transmitir soledad con esos planos del teatro de Cracovia en que la cantante parece como «perdida» en el escenario. La sensación metafísica o de indefinición entre lo material y lo espiritual viene reforzada, a su vez, gracias a una fotografía que se sirve de filtros de tonos verdosos para generar atmósferas oscuras en penumbra, o de una mayor exposición de luz o de filtros dorados para las escenas que suponen una intensa satisfacción y felicidad para la protagonista.

Esa verdad de una vida espiritual cobra fuerza con la entrada en escena de Véronique, que en su apartamento parisino está teniendo una relación sexual con su novio; en un momento determinado ella siente también una inquietud de tristeza y soledad, una insatisfacción vital, y decide dar un nuevo rumbo a su vida. Podríamos decir que es como si hubiese percibido la larga nota final emitida por Weronika en su actuación con el coro y sostenida en el aire durante varios segundos, y a la vez como si se le sugiriese una llamada a la reflexión: no sabe por qué, pero el caso es que decide dejar a su novio y abandonar la carrera musical. Más tarde asiste, junto con su amiga, a una representación de marionetas ejecutada hábilmente por Alexandre, el titiritero del que entonces se enamora hasta el punto de comprar y leer todos sus libros infantiles. Aunque en ese primer momento no haya ninguna entrevista ni compromiso, se ha establecido ya una ligazón interior con él, más fuerte y de distinto carácter que la que le unía a su novio. Es la fuerza invisible del amor, la misma que sintió con la muerte de Weronika, a la que no conocía pero con la que estaba unida por algún lazo misterioso que provocó esa desazón interior de que alguien se había ido.

Esa relación de enamoramiento surgida al ver al titiritero trabajando ha sido correspondida por el propio Alexandre, condición imprescindible para que pueda hablarse con propiedad de amor: él también saldrá en su búsqueda y le irá enviando una serie de objetos, con vistas a un ulterior encuentro. Que se trate de un amor sincero o simplemente de una experimentación para ver cómo reacciona una chica ante la llamada de un desconocido –y tomarlo después para el libro que está escribiendo–, es algo puramente especulativo y anecdótico; el caso es que finalmente se interesa por su vida y acaba queriéndola por ella misma; él ha sido el instrumento para ayudarle a conocer la parte oculta de su existencia, para encontrar el sentido de su vida y el amor, pero un instrumento con vida propia y su correlativa necesidad de amar.

Como es sabido, para Kieslowski, la peor situación en que el hombre se puede encontrar es la indiferencia, que llega cuando no se ama y que es causa de una vida de aislamiento en torno a uno mismo, olvidado de todo y de todos: es la pescadilla que se muerde la cola, un círculo vicioso en el que cae quien vive rutinariamente, sin proyectos ni ilusiones, adormecido por el consumismo y la tecnología, e incapaz de reflexionar sobre el sentido de su vida. Es el mismo individuo que ha perdido la sensibilidad necesaria para percibir realidades espirituales, porque no sabe amar: no puede romper su cáscara protectora y ponerse a buscar algo o a alguien que venga a completar su existencia.

No es ése el mundo de *La doble vida de Verónica*, donde Weronika tiene un novio al que quiere, se ha puesto en camino para visitar a su tía en Cracovia, cultiva la amistad con sus antiguas amigas de Conservatorio o se involucra en nuevos proyectos musicales al incorporarse al coro. También Véronique se pone en movimiento en cuanto percibe esa soledad interior, y sale a la búsqueda de quien pueda llenar ese vacío; es un recorrido vital necesario –el mismo que tuvo que recorrer Julie en *Azul*, y cada uno de los personajes de Kieslowski– y que debe partir del conocimiento propio y concluir en la donación a otra persona por amor. Hasta ese momento, su experiencia del amor se reducía básicamente al de las relaciones sexuales indiscriminadas, como queda claro con las primeras imágenes, seguidas de una conversación un tanto frívola con un compañero de trabajo en la escuela, o con el ofrecimiento a su amiga para acostarse con su marido y darle una coartada para conseguir el divorcio.

En el momento en que acude a la cita con el marido de su amiga asistimos al diálogo –ya comentado– con Jean Pierre, el misterioso personaje que sirve de voz a su conciencia: vemos cómo, ante el silencio y perplejidad de ella, él exclama «por lo menos, diga algo; (...) Dios mío, qué complicado es todo». Como en otras películas, aquí Kieslowski se muestra respetuoso con la vida que cada uno decide seguir, aunque también deja claro cómo determinados amores no pueden llegar a satisfacer al ansia de felicidad, por cuanto están cerrados y centrados en uno mismo. Pero, además, su mayor empeño es empujar a cada personaje –y al espectador– a reflexionar sobre el porqué de ese tipo de vida y de esas relaciones, y le anima a salir de la indefinición, de la apatía, y de la falta de claridad de ideas en la vida.

Así, pues, el amor se nos presenta como la única fuerza capaz de empujar a reescribir la propia vida partiendo de la verdad de uno mismo y poniéndonos en contacto con los demás, aunque en ocasiones conlleve el riesgo de equivocarse o de sentirse traicionado. Da la impresión de que el amor natural y primero que existe entre todos los hombres –por el hecho de tener la misma naturaleza, de pertenecer a la misma familia humana–, ya es suficiente para «generar» esas emisiones de sentimientos de solidaridad y para «recogerlas» en forma de presentimientos: esa capacidad para percibir «emociones a distancia» es una cualidad que Kieslowski concede a varias de las mujeres de sus películas, como Ola o Anna en el *Decálogo 9*, la esposa en *Aficionado* o Ursula en *Sin fin*; forman el grupo de «las heroínas de Kieslowski» (Insford, 2001, p. 116). Como consecuencia, de alguna forma, la experiencia acumulada por Weronika ha servido a Véronique para no poner la clave de la felicidad en el progreso profesional y no dejarse arrastrar por esa ambición, para cuidar su salud y entender que el amor verdadero consiste en darse a los demás sin buscar egoístamente el puro placer. Véronique así lo entiende, y eso explica la diferencia entre la relación con su novio –de atracción física y sin profundidad– y la que surge al conocer a Alexandre.

En ese sentido, no es casual que Kieslowski haya escogido el canto del Paraíso de Dante para la actuación del coro polaco, donde el poeta pide al lector que escuche y sienta su mensaje de experiencia. Al final, la vida de la chica polaca habrá servido para mejorar y prolongar la de una Véronique que se reconoce deudora de gratitud para quien se ha sacrificado por ella, y por ello acude a conocer al padre polaco. Es interesante la consideración que hace Insford acerca de la oposición entre las hojas secas que Weronika arrastra en su caída al sufrir el amago de infarto, y el gesto final de Véronique al tocar sensible y gráficamente el tronco del árbol, al llegar a la casa del padre de la difunta Weronika: la calidez de la corteza viva vendría a referir el poder vivificador del amor, que renace y vence a la muerte, máxime cuando ésta ha llegado por la vía del sacrificio.

Las imágenes con que Kieslowski ilustra su pensamiento son abundantes a lo largo de toda la película. Así, por ejemplo, nos presenta a Véronique con un gesto elocuente cuando recoge el lazo de la partitura que había pertenecido a Weronika y lo coloca sobre el electrocardiograma que acaba de hacerse, y que le advierte de la necesidad de cuidar su salud. Más bonita por lo que tiene de lírico es la historia representada por las marionetas, con una bailarina que ama hasta el punto de sacrificarse y dar vida a una mariposa, bien «equipada» con unas alas que le permitan ser feliz porque ha percibido la importancia del amor. Por último, señalaremos otra imagen de interpretación más oscura, pero igualmente explicativa de una vida que termina, y de otra nueva que se abre paso con la fuerza del amor: en el encuentro de Véronique con Alexandre en la cafetería, el director introduce varios planos –de manera repetida– de un automóvil incendiado que es recogido por una grúa para ser llevado al desguace, queriendo dar a entender la necesidad de cerrar –quemar– unas etapas sentimentales y abrir otras –renovarse–, sin cercenar el discurrir de la vida.

Tanto en el amor por las cosas, como en el de amistad o en el de pareja, Kieslowski resalta la necesidad de entrar en contacto con lo exterior a uno, de compartir las inquietudes y la vida, de mostrarse como uno es, de llegar al fondo de la propia alma y de escuchar las voces de quienes alrededor claman pidiendo ayuda, siempre perdiendo el miedo y la vergüenza a mostrarse como uno es. En este sentido el director ha declarado que «todas las películas que hago hablan de la necesidad absoluta de abrirse, de comunicarse a otro nivel que no sea hablar sobre la calidad del vino, el precio de los coches, de los pisos, y la posibilidad de un trabajo mejor. Hay que romper esa barrera de la vergüenza y ese sentimiento de que está prohibido ser débil». En sintonía con esta idea, podría entenderse también el hecho de la muerte de Weronika, sucedida en el momento en que se ha desvinculado del coro para interpretar un solo: con ello, Kieslowski podría querer decirnos –recurriendo de nuevo a una parábola para explicar su pensamiento– que la separación y aislamiento conducen irremisiblemente a la muerte.

Como en toda su producción, también aquí el sonido y la música juegan un papel de gran importancia, como cauce para transmitir esos sentimientos de amor, en un canto a la solidaridad. El hecho de que ambas protagonistas encarnen un papel musical en sendos coros, tiene su relevancia por tratarse de esfuerzos por coordinar armónicamente sus voces en pro de una interpretación bella en su conjunto. Lo mismo podríamos decir del trabajo de Véronique en sus clases de música a los niños, al enseñarles justamente la obra de Van den Budenmayer –ese imaginario compositor holandés, que no es otro que Preisner–, como vehículo que les enseñe a vivir amando, como fue para Véronique al escuchar una y otra vez la pieza cantada por Weronika que recibió en una cinta de cassette.

la vergüenza a mostrarse como uno es. En este sentido el director ha declarado que todas las películas que luego hablan de la necesidad absoluta de abrirse, de comunicarse a otro nivel que no sea hablar sobre la calidad del vino, el precio de los coches, de los pisos, o la posibilidad de un trabajo mejor. Hay que romper esa barrera de la vergüenza y ese sentimiento de que está prohibido ser débil». En sintonía con esta idea podría entenderse también el hecho de la muerte de Weronika, sucedida en el momento en que se ha desvinculado del otro para interpretar un solo. Con ello, Kieslowski podría querer decirnos –recurriendo de nuevo a una parábola para explicar su pensamiento– que la separación y aislamiento conducen irremisiblemente a la muerte.

Como en toda su producción, también aquí el sonido y la música juegan un papel de gran importancia, como cauce para transmitir esos sentimientos de amor, en un canto a la solidaridad. El hecho de que ambas protagonistas tienen un papel musical en sendos coros, tiene su relevancia por tratarse de esfuerzos por coordinar armónicamente sus voces en pro de una interpretación bella en su conjunto. Lo mismo podríamos decir del trabajo de Véronique en sus clases de música a los niños, al enseñarles justamente la obra de Van den Budenmayer –ese imaginario compositor holandés, que no es otro que Preisner– como vehículo que les enseñe a vivir amando, como fue para Véronique al escuchar una y otra vez la pieza cantada por Weronika que recibió en una cinta de cassette.

nueva que se abre paso con la fuerza del amor. En el encuentro de Véronique con Alexandre en la cafetería, el director introduce varios planos –de manera repetida– de un automóvil incendiado que es recogido por una grúa para ser llevado al desguace, queriendo dar a entender la necesidad de cerrar –quemar– unas etapas sentimentales y abrir otras –renovarse– sin cercenar el discurrir de la vida.

Tanto en el amor por las cosas, como en el de amistad o en el de pareja, Kieslowski resalta la necesidad de entrar en contacto con lo exterior a uno, de compartir las inquietudes y la vida, de mostrarse cómo uno es, de llegar al fondo de la propia alma y de escuchar las voces de quienes alrededor claman pidiendo ayuda, siempre perdiendo el miedo y

5

Una estética al servicio de un pensamiento

Kieslowski rodando en Lodz.

«Bella es la certeza, pero más bella es la incertidumbre...
Todo comienzo es una continuación,
y el libro del destino siempre está abierto por la mitad»
Wislawa Szymborska

Dentro de los periodos de la historia del cine, el de Kieslowski habría que situarlo en el marco del post-clasicismo, con algunas notas de modernidad y también con elementos del clasicismo que aún conserva, por entender que le sirven para lograr su objetivo de dialogar con el espectador. En realidad, se trataría de uno de los muchos cineastas que surgen, especialmente en Europa, cuestionando el modo de representación institucional americano (M.R.I.), y que buscan llegar al espectador a través de un nuevo lenguaje que le lleve a plantearse su vida y el mundo del que forma parte. Pero el suyo no es un intento que pretenda *a priori* el choque con el pasado, ni acabar con el modo tradicional de hacer cine, sino que piensa que debe extraerse lo mejor de cada época o sistema de representación –según la terminología de Noël Burch–, para perfilar el instrumento que mejor le sirva para transmitir sus ideas. Por otra parte, al estudiar la estética de sus películas siempre habrá que atender a las características del cine polaco en el que se forma, y del *cine de inquietud moral* en que se inscribe, como ya se ha visto.

No se puede calificar al director de *Tres Colores* de transgresor o vanguardista, a la manera en que lo serán el último Fellini, Bergman, Tarkovski, Resnais, Antonioni o Godard: su intención no es la de provocar al espectador ni generar el «efecto de extrañamiento» del que hablaba Bertold Brecht, pero sí es cierto que busca su mismo distanciamiento de lo real y, en cierta medida, romper la hipnosis que pueda establecerse entre lo representado y el sujeto que mira. No es la suya una interpelación al espectador de manera directa y desconcertante, y sus personajes no miran directamente a la cámara como lo hacen algunos de los directores mencionados, pero procura que la identificación con ellos no lleve al espectador a un mundo ilusionista como el de Hollywood; más bien, persigue que se cuestione, a raíz de las imágenes que ve, el mundo en que vive y su papel en él. Exige una actitud activa, una reflexión en quien lo ve, a la vez que deja libertad para captar o no algunas de las ideas que, por medio de metáforas e imágenes plásticas, le envía envueltas en un halo de ambigüedad, alejado del dirigismo clásico o del cine de mensaje.

El suyo es un *cine-discurso* –también podríamos hablar de un *cine-escritura*– que, sin renunciar a la narratividad, busca suscitar la iniciación subjetiva del espectador, y que entra en diálogo con él: no lo hace en clave de enfrentamiento dialéctico –como defiende Brecht–, pero sí llega a despertarle de su posible letargo, desde el momento en que coloca a sus protagonistas en una situación crítica con la que puedan compartir emociones o preocupaciones. Desde el punto de vista formal, también estamos ante un cineasta con rasgos de modernidad, aunque no se caracterice por una política rupturista con las normas tradicionales. Nos encontramos ante un estilo que respeta la lógica temporal y espacial, de carácter narrativo aunque con un claro tono discursivo, y que mezcla los planos-secuencia con los planos/contraplanos, en ambos casos para conseguir una verosimilitud y nunca manipulando al espectador. Su búsqueda de la verdad no está reñida con el montaje –al que concede una gran importancia–, ni impone un único punto de vista. Además, recurre al primer plano como vehículo para penetrar en esas almas desconcertadas ante la vida, y adopta la cámara subjetiva únicamente cuando lo precisa la historia y no como recurso formal transgresor de la norma clásica. Para conseguir la tensión dramática, sabrá recurrir a los desplazamientos de los actores en la escena, a juegos de miradas que no son conducidos por el director, y a un ritmo de luces y sombras –y también acústicos– que alcanzan la inquietud necesaria y la transmiten al espectador.

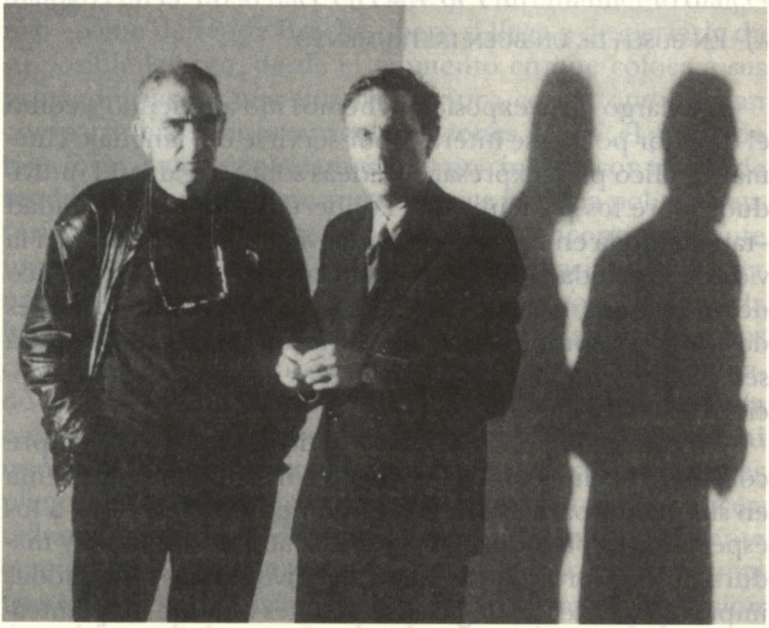
Pero todo ello obedece a su voluntad de servirse del lenguaje que mejor le sirva para transmitir unas ideas. Y no cabe duda de que estamos ante un director con una *maniera,* con un sello particular, que imprime en todas sus películas, y que se halla a medio camino entre el lenguaje clásico y el moderno: aunque no aparezca el yo narrativo ni la ostentación autoral, aunque no haya una conciencia transgresora ni una intención transformadora ni revolucionaria de la historia, sí existe una vocación de llegar a la verdad y la reflexión de lo que muestra, una mirada que se distancia de lo representado y que invita al espectador a adoptar esa misma actitud crítica. Por todo ello, parece justo situarle a las puertas de la modernidad, e incluso incluirle en ella, cajón suficientemente amplio como para acogerle.

A) EN BUSCA DE UN BUEN INSTRUMENTO

A lo largo de la exposición, hemos ido aludiendo a cómo el director polaco se interesó por servirse del lenguaje cinematográfico para expresar sus ideas sobre la vida y el individuo, sobre los principios de la libertad y de la fraternidad –tan de moda en la Europa en que vivió y tan ausentes en la vida de sus ciudadanos–, y en torno al comportamiento ético del individuo o a la existencia de una espiritualidad. Antes de entrar a valorar los aspectos estrictamente estéticos, quizá sea conveniente dar unas pinceladas acerca de su concepción del cine y del proceso creativo.

En primer lugar, se hace necesario recalcar que siempre consideró al cine como el vehículo e instrumento que tenía en sus manos para expresar sus inquietudes y espolear a los espectadores para que tomasen una actitud reflexiva y madura ante su propia vida, lejos de frivolidades y de modas impuestas desde ideologías dominantes o desde los planteamientos consumistas que observaba a su alrededor. No se trata, pues, de un simple trabajo artesanal ejecutado de una manera funcionarial; para el director polaco, la labor de realizador conlleva una gran responsabilidad –realidad que vivía con angustia e inquietud, como ya se ha dicho– que le empujaba, según sus propias palabras, a «no perder el tiempo y la vida reduciendo su papel a mostrar y poner algo en escena, sino que también puedo decir algo».

Kieslowski era consciente de las limitaciones que le imponía el medio, y realmente hubiese preferido hacer sus reflexiones con pluma y papel en lugar de con la cámara. Opinaba que un libro siempre alcanzaría el objetivo de hacer pensar al lector mejor que la película al espectador, pues «la cámara es un medio mucho más burdo que la palabra escrita, porque penetra poco profundamente en el interior y se alimenta fundamentalmente de lo que ve»; él mismo hubiese querido ser escritor, pues consideraba que la literatura le había permitido observar la vida desde una perspectiva que no perdía de vista al hombre: de hecho, ya desde la infancia



Junto a su amigo y guionista Piesiewicz.

se había familiarizado con los libros, leídos con fruición durante las largas horas que pasaba en trenes y camiones, al tener que viajar continuamente por la enfermedad de sus pulmones. Sin embargo, el destino, el azar o un Dios providente le llevaron a ingresar primero en una escuela de teatro y después de cine, para convertirse en un director que concedía a la escritura fílmica un valor de utilidad, y que veía el cine como una necesidad irrefrenable de analizar su vida: por eso, debía aportar a sus películas toda la sinceridad y honestidad de que fuese capaz, lejos de adoptar una actitud presuntuosa, de aparecer en el candelero de la taquilla o de una crítica efímera.

Bajo esta perspectiva, resulta significativa la voluntad de Kieslowski por dar a sus películas un carácter universal, con personajes bien insertados en un conflicto que podría suceder en cualquier tiempo y lugar; buscaba con ello llegar hasta lo más profundo y permanente de la naturaleza humana, para descubrir los verdaderos anhelos e intereses, para ayudar al hombre a sacar a flote los deseos de ser él mismo, de construir su vida... de aprender a vivirla. Pensaba, por ejemplo, que todos los hombres sienten el amor o los celos de una misma manera, que todos sufren el miedo al dolor y especialmente a la muerte, y que por lo tanto éstos deberían ser los temas centrales de sus películas: sólo así podría comunicarse y hacerse entender por el espectador, pues conectarían con las mismas inquietudes y preocupaciones, y podría ayudarles desde lo reflejado en el celuloide.

Ello no supone, lógicamente, un «dirigismo» por su parte ni una intención moralizante o cargada de mensajes soterrados, pues ante todo estaba la propia vida y subjetividad del espectador, con una sensibilidad y cultura diferentes en cada caso. Él mismo manifestaba que «(...) yo no hago propuestas morales. Es más, cuando oigo la palabra "moral" me escondo dentro del caparazón. Yo no hago películas morales sino éticas, porque moralista es alguien que sabe e intenta decir a los otros lo que es bueno y lo que es malo (...) yo no porque lo que intento hacer a través de mis películas son preguntas que sirvan para mantener una conversación con el público. El cine no debe olvidar su dimensión ética. Y la conversación es algo ético, sobre todo en este mundo en que el diálogo desaparece porque la gente cada vez habla menos y, en su lugar, envía un fax» (Stok, 1993). Muy interesente es el comentario hecho por Llorenç Esteve en este sentido: «A pesar de este bienintenciondo mensaje ético, Kieslowski se plantea problemas más cercanos a la moral, como la culpa o el perdón; pero este concepto le asusta, ya que ha sufrido el dogmatismo moral del comunismo y de la Iglesia Católica polaca. Por ello, plantea estas cuestiones lejos de esquemas maniqueístas y prefiriendo un escepticismo que tiene en la duda una expresión constante» (Cf. Esteve, 1995, p. 60).

De ahí, su voluntad de dar un tratamiento abierto e intencionadamente ambiguo a los temas tocados, de dejar libre al espectador para pensar e interpretar lo visto. Tal era su fe en la inteligencia y en la riqueza del individuo, que su ideal de película era aquélla que siguiese un patrón artesanal. Como ya se ha dicho, así habría que entender su intención, al rodar *La doble vida de Verónica,* de hacer tantas versiones como proyecciones fuese a haber en cines distintos: en unas se añadirían unos planos, en otras se alargarían algunas escenas, y en otras se podría variar el final. Problemas de tiempo y dinero impidieron llevar a cabo este ambicioso y utópico proyecto, aunque el guión ya había sido escrito con ese propósito, y se había filmado suficiente material para componer distintas versiones.

Partiendo de ese interés por llegar a comunicarse con el espectador y de plantearle cuestiones existenciales, el siguiente paso que debe cuidar para que su película sea digerible será no presentar los temas y personajes de una manera excesivamente directa, ni con elementos *a priori* del propio director. Reflexionar sobre los diálogos se convierte, por tanto, en base fundamental sobre la que construir la película: para ello contará –en la segunda parte de producción fílmica– con la ayuda de su amigo y abogado Krzysztof Piesiewicz, hombre de su confianza con el que tiene largas conversaciones acerca de lo que quieren transmitir, e impulsor de *Decálogo* cuando Kieslowski se resistía inicialmente porque no veía la manera en que podía ser filmado: «Piesiewicz no escribe –eso me toca a mí–, pero en cambio sabe hablar y no sólo eso, sino que también sabe pensar. Tenemos la costumbre de pasar muchas horas hablando de nuestros conocidos, esposas, hijos, esquíes y coches, e inventando historias para las películas. Justamente Krzysztof es el creador de la idea central de una película, cuya filmación es aparentemente imposible. Yo, como es obvio, me defiendo» (Stok, 1993, p. 143).

En sus trabajos, ambos se encargan de escribir un primer guión, creando personajes con una personalidad propia que van construyendo con la toma de decisiones, y generando una serie de aspectos caracteriológicos a través de los cuales emerja su mundo interior. A este respecto, Piesiewicz declaró que «nuestro método de trabajo no es muy ortodoxo. Nos preguntamos ¿qué queremos contar? ¿cómo respira la gente de hoy en día? Después ponemos a prueba a personajes y miramos cómo vivir con ellos. Más que contar historias, describimos personajes» (Lefèvre, 1993, p. 72). De hecho, sus películas son un auténtico laboratorio donde se examina a fondo a todo tipo de personajes, y donde el guión es la clave, el cimiento indispensable sobre el que trabajar, con unas ideas que están entre líneas y que permanecerán inalterables, aunque algunos matices o formas de mostrar esa esencia puedan cambiarse después.

Con el trabajo del guión elaborado a la par entre Kieslowski y Piesiewicz, y la coincidencia de ambos sobre el modo de entender el mundo y su visión crítica y desmitificadora de las utopías –especialmente de la comunista–, no resulta fácil discernir las aportaciones de uno y otro. Pero tampoco es arriesgado suponer que el primero aportaría la profundidad de unas inquietudes que desembocasen en interrogantes existenciales, bagaje que el segundo enriquecería con planteamientos intelectuales de clara orientación católica. En el caso del guión de *Rojo,* a Kieslowski le correspondería, por ejemplo, todo lo relacionado con el entrecruzamiento de los personajes y el choque de destinos, mientras que Piesiewicz –muy influído por Joseph Losey– sería el artífice de toda la constelación de objetos a los que dota de un significado metafísico (Cf. Montalt, 2003, p. 53).

Cuando el guión ha sido trabajado y enriquecido con las aportaciones de otras personas del equipo técnico, llega el momento de buscar a los actores de la película. La tarea de elegir es ardua, porque debe ser alguien con una personalidad afín a la del personaje que va a interpretar: tiene que aportar todo su mundo, su vida, su experiencia, para transmitir veracidad y originalidad al filme, y para que la historia sea realmente universal. Para ello, exige a sus actores que abran su alma y muestren lo que llevan dentro, algo que puede ser muy semejante a lo que el espectador también puede vivir. Kieslowski les deja máxima libertad, pero se encuentra con «el problema de que todos tenemos un deseo natural de proteger nuestra experiencia, nuestro dolor, nuestro sufrimiento, nuestros miedos y también nuestras alegrías; la gente quiere proteger eso, y sin embargo es la única materia que poseemos, lo que hemos vivido, lo que hemos tocado, lo que nos ha hecho daño. Los actores se esconden detrás del personaje, y si no le aportan nada propio..., nada individual, personal, no será más que un personaje sobre un papel; nunca tendrá vida, no será más que un cliché. Para evitar este cliché hay que sacarle lo que lleva

Kieslowski e Irène Jacob durante el rodaje de
La doble vida de Verónica.

dentro, sin miedo a que eso se considere una debilidad; tal vez sea una muestra de debilidad, pero a veces es necesario mostrar la propia debilidad».

De esta manera, es Kieslowski quien se esconde detrás de las historias y de sus actores, de las anécdotas y de sus diálogos, para mostrar lo que lleva en su fuero interno. Parte de su propia vida y de sus inquietudes acerca del pasado y del futuro, para a continuación enriquecerla con las aportaciones especulativas de Piesiewicz y con la vitalidad de unos actores que viven sus personajes, que sugieren variaciones en los diálogos o nuevos enfoques en la interpretación: la implicación de los actores y de sus estilos vitales era tal que, por ejemplo, acerca de la elección de Irène Jacob para *Rojo*, Kieslowski declaró que había escrito el guión pensando en ella, porque estaba seguro de que aportaría a la película todo lo que ella era, que «sabía quién era: si alguna vez atropellase un perro por la calle, lo recogería en su coche, sin preocuparse de las manchas en la tapicería, y haría lo posible por salvar al can; aunque tuviera mil cosas más importantes que hacer, se ocuparía del perro» (Amiel/Ciment, 1994, p. 29).

Este sentido de apertura en su labor de dirección de actores se extiende también al resto del equipo de la película, de los que espera algo más que su mera aportación técnica. Es una actitud que responde al convencimiento de que sólo así conseguirá una obra viva y verdadera que diga algo al espectador, además de reflejar su honestidad e incertidumbre al filmar. En este sentido decía que «si yo supiera todo y dijera "esto debe ser así, debes ponerte ahí, y tú avanzar hasta aquí o decirlo en este tono", entonces sería un ejercicio rutinario, penoso, sin ningún interés. Por suerte, no lo sé todo, y a decir verdad no sé nada; por eso, siempre espero..., siempre espero algo más de los otros. Es una especie de transacción: la gente me da algo porque yo se lo pido, pero ellos también reciben algo a cambio. Muchas de las personas que trabajan en la película se sienten coautores, y yo intento reafirmar esa sensación porque realmente lo creo: lo que ellas han aportado ha cambiado los elementos esenciales de la película». Todo esto no es más que una muestra de su concepción del cine como instrumento para comunicarse y enriquecer la vida: sólo si se da un diálogo previo con todo el equipo para construir la película podrá existir un diálogo posterior con cada espectador sentado en su butaca.

Una vez que el guión y la puesta en escena han quedado fijados, escuchadas y estudiadas las sugerencias hechas por todo el equipo, Kieslowski será escrupuloso a la hora de rodar, con un plan de trabajo rígido y metódico. En ese momento «quiero que se respete el modo en que he sintetizado esta experiencia común de búsqueda (...); tengo la necesidad de efectuar tomas diferentes de la misma escena, para tener más posibilidades en la fase de montaje» (Murri, 1998, p. 21). Concibe, por tanto, el rodaje y el montaje como una unidad acorde a su pensamiento: no son dos fases de un proceso creativo, y por eso participa lo más posible en el acabado de las tomas, y monta por la noche lo rodado de día; entonces puede verificar todas las variantes que le permite el material rodado y elegir lo que mejor transmita su idea, o volver a filmar algunas escenas que no le han parecido buenas en el montaje.

Se trata de un método de trabajo al servicio de la eficacia comunicativa de su mundo interior, pero también es un sistema agotador por la inmersión que supone mientras dure el rodaje de cada película, razón por la cual terminaba desfondado; de hecho, al final de *Rojo* declaró que estaba cansado de vivir en la ficción que él mismo había creado, menos rica que la propia vida, y que «si a esta ficción se le dedican dieciocho horas al día, eso quiere decir que la persona real deja de tener una vida propia».

B) UN LENGUAJE PARA UNA IDEA

Como apunta el epígrafe de este capítulo –y ya se ha dicho reiteradamente–, Kieslowski buscó una estética que le sirviese para un cometido bien preciso: transmitir su pensamiento al espectador, e incitarle a la reflexión personal acerca de asuntos esenciales de la vida. A cada elemento estético le otorgaba una función específica y consistente, y así el color cobraba un sentido dramático concreto, mientras que el fundido en negro servía para reflejar la soledad o el sufrimiento interior, por ejemplo; sabía filmar la música y conseguir así la atmósfera deseada, y concedía un valor inusual a una cámara que recorre la partitura o escruta unos rostros sensuales o sufrientes. Es, en definitiva, una estética y una fotogenia al servicio de una idea, de unas emociones profundas y de un sentido de la existencia.

Formado en la Escuela de Cine de Lodz bajo el amparo de prestigiosos cineastas como Wajda, Polanski o Karabasz, y siguiendo los pasos de alumnos de cursos superiores como Skolimowski o Zanussi, desde el inicio de su labor cinematográfica buscó nuevos modos de acercarse a la realidad con sinceridad y respeto. Además, como ya se ha dicho, pronto quedó inscrito en el llamado *cine de inquietud moral*, tanto por su temática como por su finalidad. A esa tradición cultural polaca y a ese movimiento encabezado por Zanussi les debe Kieslowski buena parte de su estética, que analizaremos a continuación.

Hemos visto cómo sus inicios cinematográficos estuvieron también marcados por la necesidad de esquivar una censura real y severa, de manera que sus ideas llegaran al público y éste entendiera el mensaje, sin que la policía retirase las cintas o las autoridades le obligasen a modificar el producto. En esas circunstancias, el ingenio y la argucia se convirtieron en armas para eludir los obstáculos, y llegar así a comunicarse con un público que tenía los mismos sentimientos que él, en su búsqueda de libertad y en contra del régimen comunista. Ese esfuerzo le condujo ineludiblemente a servirse de metáforas y signos que hablasen de realidades ulteriores a las mostradas con las imágenes. Sin duda, de ahí deriva que su cine, ya desde los comienzos, tenga ese fuerte sentido alegórico, con planos y objetos llenos de un rico y complejo significado.

En este sentido, en los capítulos precedentes ya se ha hecho alusión a un buen número de metáforas y objetos con valor simbólico; ahora basta con destacar algunos, a la vez que se hacen comentarios ilustrativos al respecto. Este arte de la sugerencia de realidades abstractas a partir de otras físicas y concretas es, como decimos, una constante en su cine, que busca elevarse a unas alturas universales a partir de la realidad cotidiana de cada individuo: es una especie de viaje por la vida al que invita al espectador para que le acompañe; no se trata simplemente de un juego de símbolos y signos escondidos para que el cinéfilo se entretenga en su descubrimiento –aunque a éstos les guste, como afirmó el propio Kieslowski–, sino más bien de un modo de mostrar la esencia de la propia vida y de ayudar a esa reflexión personal, consistente en ir de lo particular a lo universal y viceversa.

Kieslowski gusta de jugar con espejos y cristaleras en los que se reflejan los rostros de sus protagonistas, o de mirar a sus personajes a través de ventanas. Con ello parece sugerirnos una realidad distinta a la percibida por cada uno, a la vez que nos advierte de la importancia de conocerse a uno mismo, para poder después comprender esa realidad externa a la que hay que aprender a amar. Es como si nos alentara a aprender a mirar, a purificar la mirada dirigida al mundo y a las personas, para descubrir allí la propia felicidad: es lo que podríamos llamar una *ética de la mirada*. En este sentido, el director polaco propone al espectador una reflexión sobre la imagen cinematográfica, pues algunos de sus personajes no acaban de reconocerse en fotografías, porque su identidad –su verdad íntima– no se agota en los rasgos físicos de su rostro: es lo que se aprecia cuando Valentine duda sobre si será reconocida en el cartel publicitario de *Rojo*, o cuando Weronika pretende emular su propia sonrisa en una foto. Con ello, se pone en tela de juicio la verdad de la imagen, que puede representar únicamente lo aparente y que obliga al espectador –y a Kieslowski– a penetrar más allá de lo superficial. Ésta es la finalidad última de su cine, como después se verá: ir más allá de lo físico, de lo representado, del símbolo; por eso ha sido calificado como «cine metafísico».

En determinadas ocasiones, esos objetos (una bola de cristal, una lupa, los cristales de unas gafas, el reverso de una cuchara, una puerta giratoria, o la misma pupila de Julie en

Azul) sirven para deformar la imagen recogida, y así obligar al espectador a cuestionar lo percibido y trascender lo percibido. En otras, el director de *Rojo* procede a la fragmentación de dicha imagen, al conducir la mirada del espectador a realidades diversificadas que aparecen en el plano y que tienen un significado específico, misterioso e inabarcable al menos en ese momento: es lo que sucede al introducir imágenes de televisión o fotografías en el plano cinematográfico, al desplegar las pertenencias de una de las protagonistas sobre una cama o mesa, o al recoger en el plano numerosos objetos arquitectónicos o decorativos con fuerte carga semántica.

Mostrar esas imágenes fragmentadas es también una manera de resaltar visualmente al personaje –sobre todo el rostro, que recibe un tratamiento visual específico– y su acción, que queda destacado de su entorno. Tenemos así distintos recursos de los que Kieslowski echa mano para crear una nueva imagen cinematográfica distinta a la visualizada, fruto de una planificación que combina planos de seguimiento de los personajes con planos medios y primeros planos de sus rostros; de esta manera, el entorno apenas asoma o lo hace gracias a leves reencuadres que subrayan al personaje o que desmienten lo aparente.

También es frecuente que Kieslowski se aproveche de esa fragmentación de la imagen para anticipar una realidad que el espectador conocerá más adelante. Así, por ejemplo, en *Rojo* descubrimos un cuadro de una bailarina en la habitación de Auguste, que viene a enfatizar el lazo afectivo con Valentine que se dará al final de la película, y que el director nos ha mostrado visualmente. Este entrelazamiento visual anticipado de personajes viene, a su vez, reforzado por otras imágenes acústicas: así, en la relación aludida, la música escuchada en la tienda de discos por Auguste y Valentine es la misma sin ser ellos conscientes, pero sí el espectador, que ya puede intuir la afinidad y ligazón que puede producirse entre ellos (además, tenemos los entrecruzamientos topográficos que el azar proporciona).

Paradójicamente, esas mismas imágenes (fotos, prensa...) son utilizadas en otras ocasiones como modos válidos para manifestarnos la verdad de situaciones y personajes, instrumento útil para reflejar la realidad, como resulta lógico en la labor de todo cineasta que crea en su trabajo. Por otro lado, muchas veces son imágenes sometidas a un claro tratamiento dialéctico, dotadas de un fuerte contenido emocional que el espectador irá conociendo a medida que avance la historia: de esta forma, por ejemplo, la foto publicitaria de Valentine adquiere un significado nuevo tras la imagen congelada por la cámara, que recoge el momento en que son rescatados los supervivientes del naufragio de *Rojo*.

Además de estas imágenes reflejadas en espejos o fotografías que nos hacen dudar de la realidad o nos la muestran, también son abundantes las referencias al juego como manera de mirar y aventurarse al futuro, entre la superstición y el carácter infantil de algunos personajes que no saben emplear reflexivamente su libertad, faltos de la suficiente responsabilidad. Así, la fe en la máquina tragaperras de *Rojo* o de la moneda de dos francos en *Blanco* ligan el devenir de la persona al resultado del azar –en el sentido lúdico del término–, lo mismo que el juego iniciado por Ewa en *Decálogo 3* marca el desenlace de su vida, o el encadenado de preguntas y respuestas orienta las relaciones entre Michal y Anka en *Decálogo 4*.

Igualmente son frecuentes las metáforas acerca de la vida que se va sin remedio, entre penalidades y dificultades que exigen una lucha ardua para no sucumbir, a la vez que muestran a unos espíritus inquietos y en tensión interior por los dilemas de conciencia o por los sufrimientos padecidos. Así, vemos un cigarrillo consumirse o unas cerillas que se queman todas a la vez, un azucarillo que se derrite al entrar en contacto con el café, unos golpes de viento o el mismo naufragio de *Rojo* como manifestaciones de una vida y una Naturaleza imprevisible, o una planta deshojada cuyo tallo se resiste a morir y acaba enderezándose. De todas ellas, quizá una de las imágenes más gráficas y ricas sea la de esa avispa que lucha por salir del frasco de confitura, en la habitación del enfermo terminal de *Decálogo 2*, como una referencia inmediata a su lucha por la supervivencia. Pero en todos los casos, la vida se abre paso y sigue su curso de manera imparable hacia unos destinos impredecibles, aunque siempre se deje un lugar a la libertad individual en su materialización.

Este sentido del destino y de la libertad tienen sus propias imágenes referenciales, con túneles, tranvías, semáforos, barrotes de una cuna, palomas o piraguas que nos hablan de ese peregrinar por caminos ya marcados con normativas y reglas impuestas, o por unos senderos aún sin abrir ni explorar. Las encrucijadas que se presentan a los personajes de sus películas suponen decisiones que determinan el futuro y la construcción de su identidad; muchas veces vienen marcadas por miradas de un personaje como Barcis u otro individuo a menudo de carácter enigmático –que actúan como voces de la propia conciencia– o también de objetos que se rompen o estropean en momentos cruciales: llama la atención la recurrente imagen del tintero roto o del vaso de café derramado en *Rojo*, o el del té que Dorota deja caer en *Decálogo 2*, o la misma botella de leche resquebrajada por la helada en *Decálogo 1*. Son señales de que algo decisivo sucede o va a suceder, y que determinará el devenir del personaje en cuestión. Muchas veces, estos elementos o sucesos adquieren un sentido premonitorio, al significar presagios sobre una muerte próxima –muerte del perro en *Decálogo 1* o pérdida de aceite del coche en *Azul*, por ejemplo– o sobre el desenlace de las cuestiones planteadas en la vida de los protagonistas.

Por otra parte, teléfonos que aíslan más que relacionar a sus usuarios, televisiones, radios y calefacciones que se estropean, o bombillas que se funden son símbolos de una época de desarrollo y progreso, pero que más bien parecen empujar al individuo a la infelicidad, a la soledad y al desamor, en medio de tanta tecnología y bienestar. Como vemos, son siempre objetos cotidianos, tomados de la realidad más ordinaria, pero que en sus películas adquieren una significación inesperada que trasciende lo meramente físico para hablarnos de realidades humanas: se convierten en símbolos llenos de poesía y sentido trascendente. Así, el mencionado teléfono pasa de ser un instrumento de comunicación personal a convertirse en cauce de relaciones afectivas cuando Valentine o Auguste lo besan, o en señal de incomunicación cuando esconde la realidad de un amor aparente y vaciado de verdad, como en el caso de las escuchas del Juez de *Rojo*. Idéntica metamorfosis sobreviene a otros objetos como la moneda de dos francos de Karol, que presagia su transformación; o el cordón de zapatos, la bola de cristal o el anillo de Véronique para aludir a la ayuda entre almas gemelas; o la cera caída en el icono de la Virgen del *Decálogo 1*, en referencia a los conflictos entre fe y razón. En todos los casos, estamos ante objetos que son signos de otra realidad superior: esa óptica es lo que justifica el calificativo de «metafísico» aplicado a su cine.

Por ello, resultaría empobrecedor quedarse únicamente en una interpretación simbólica del lenguaje, hecha desde una exégesis amparada en el desciframiento del código kieslowskiano, pues ésta no era la intención del director polaco. Sus películas –y sus signos– están abiertos a la mirada del espectador y a su participación activa, con «una estructura que se configura como un juego en torno a objetos, personajes y situaciones sugerentes (...), de forma que deja la perfección de su obra en manos de la misma elipsis cinematográfica, y de las respectivas y personales escalas de valores de los espectadores». Esta nueva perspectiva de su cine es lo que Vicent Amiel llama «cine de poesía» (Amiel, 1995, p. 17).

Es, con todo, un cine de miradas y un cine de silencios, con las palabras justas y adecuadas para dejar ver el estado interior. Cada personaje arrastra su problema y su anhelo, y basta un ligero comentario o un estudiado silencio acompañado de un gesto o de una mirada llena de expresividad para percibir toda su problemática o sus deseos insatisfechos. En este sentido, el sonido siempre ha sido un aspecto muy cuidado en la cinematografía polaca y lo es también en Kieslowski, quien recoge en *Azul*, por ejemplo, tanto el caminar de Julie por la casa vacía como el ruido –fuera de campo– provocado por los individuos que propinan una paliza a otro joven en su portal; así como el ruido de los impulsos telefónicos o el jadeo de Valentine que llega corriendo en *Rojo*. Más importancia tienen aún esos silencios en *Decálogo*, donde cada uno de los personajes vive existencialmente la angustia de la vida y de la soledad, que muchas veces

Junto al músico Zbigniew Preisner en París.

les dejan sin habla, perplejos ante la incertidumbre del destino y las consecuencias de sus decisiones.

Sobre la música de Kieslowski admitió no saber gran cosa y fiarse plenamente de Zbigniew Preisner, a quien tuvo a su lado desde *Sin fin* (1984) hasta el final de su obra: «Tengo clara la atmósfera que quiero en mis películas; pero no sé qué tipo de música podría proporcionármela, ni sé cómo escribirla. Preisner es la persona adecuada, con quien puedo colaborar» (Stok, 1993, p. 224). Le consideraba, con todo derecho, co-autor del guión por lograr combinar imagen y música como si se tratara de una obra literaria, y generar un nuevo significado en el inconsciente del espectador. Pero si en *Decálogo* es el silencio un protagonista de excepción, en *La doble vida de Verónica* y en *Tres Colores* lo es la música. Con germen en *Decálogo 9*, donde una cantante lírica es el precedente de Verónica y donde la obra del ficticio maestro holandés Van den Budenmayer hace acto de presencia por primera vez, Preisner pasa a ser una pieza fundamental en su producción.

Su música será sombría cuando el tema de corte existencialista así lo exije en *Decálogo*, tendrá un carácter coral cuando pretenda hablar de la comunicación entre las almas gemelas, contribuirá a la esencialidad y linealidad de la trama de *Blanco*, o introducirá temas más románticos de escalas mayores en *Rojo* al hablar del amor, la dulzura y la bondad. Caso especial es el de *Azul*, película en que la banda sonora adquiere carácter director respecto a la trama y al propio montaje, con escenas antológicas en que se aprende a leer el pentagrama, o incluso a escribir la propia partitura introduciendo los instrumentos y haciendo las variaciones pertinentes; para esta película, Preisner escoge con acierto una escala o tono menor, idónea para expresar ese estado de confusión, huída y tormento de la protagonista, con disonancias y melodías más quebradas, perfectamente dispuestas para provocar en el espectador la misma ruptura emocional que experimenta Julie. De modo análogo, sus películas serían como los movimientos de una sinfonía: *Azul* tomaría la forma de un *adagio*; *Blanco* la de un *scherzo*; y *Rojo* la de un *bolero*, con un enriquecimiento progresivo de elementos repetitivos dirigidos hacia una culminación final, algo que paralelamente se da también a nivel narrativo hasta el naufragio en que se cruzan los destinos de los personajes.

Sabe igualmente Kieslowski sacar partido al uso de la cámara, y servirse de *travellings* laterales y verticales para buscar a Auguste en la bolera de *Rojo*, o a todos los personajes de *Azul* en unos planos finales desubicados del espacio, o a Dorota tocando en el concierto y a su marido que sale de la gravedad en *Decálogo 2*; o también del *travelling* de retroceso con un claro sentido cronológico para trasladarse en un *flash-back* cuando el Juez se incrimina en *Rojo*. Más articulado y complejo resulta el largo plano-secuencia en que, sirviéndose de una grúa articulada con varios brazos, recoge un ir y venir de Auguste y Valentine en el cruce de calles en que viven, con el café Joseph al fondo, subiendo y bajando desde la calle hasta el apartamento del joven juez: la cuidada planificación nos permite situarnos perfectamente en la geografía urbana en que los destinos de ambos no llegan aún a cruzarse, logrando mostrar su idea de la vida y del azar. Además, sirven también estos planos para engarzar narrativamente unas tramas con otras –abandonando una para seguir otra– y dar así agilidad a la narración y estructura a la película. Es, pues, una narrativa que se sirve de planos de larga duración y que subraya así la simultaneidad de los movimientos y de las acciones de cada uno de los personajes, clave ésta para los entrecruzamientos ya comentados.

De igual manera se sirve, cuando es necesario y nunca gratuitamente, de la cámara subjetiva para ver con los ojos de sus protagonistas y descubrir las infidelidades de Anna en *Decálogo 9*, cómo Weronika sufre su amago de infarto o cómo Véronique recorre los pasillos de su casa; lo mismo que a la pareja protagonista de *Blanco* en el momento en que consuma el matrimonio, o a Valentine al entrar en la casa del Juez y descubrir perpleja e incrédula su labor de espionaje. Es habitual que Kieslowski incluya ligeros picados desde las viviendas de sus personajes, a cuyas ventanas se asoman para ver, por ejemplo, al padre que se va en *Decálogo 4* o una alarma del coche que ha saltado en *Rojo*. También proliferan primeros planos de objetos –algo ya comentado al aludir a las metáforas– o de rostros, cuando no primerísimos planos como los de las pupilas de Julie.

En este aspecto, su interés por registrar lo exterior en su etapa documentalista deja paso al plano medio corto en el momento en que busca penetrar en el interior de sus personajes, con rostros que reflejen el estado del alma; entonces, el encuadre elegido será aquel «que desgaje visualmente a sus protagonistas del entorno (...), que subraye su presencia o bien singularice su situación emotiva en un contexto espacio-temporal; (...) puertas, ventanas y ventanales –con sus marcos–, vallas, grietas e incluso cortinajes le sirven para reducir el espacio visible por el que se mueven los protagonistas y focalizar aún más la atención hacia ellos» (Montalt, 2003, p. 32). Por otra parte, existe casi «una relación coreográfica entre el movimiento de la cámara y el de los personajes, en una concepción del plano que busca captar y transmitir las coyunturas espirituales de sus protagonistas»: cada encuadre –con una composición estudiada cuidadosamente– responde al estado psicológico del personaje y al momento de la historia que se pretende transmitir.

Junto al encuadre, la fotografía es otra de las apuestas de Kieslowski a la hora de penetrar en el interior de sus personajes y de crear una atmósfera apropiada. Es una fotografía lúgubre y austera en su etapa polaca, y más cuidada y portadora de un sentido estético más rico en el periodo francés, al disponer de más recursos económicos para su producción. Pero desde el inicio siempre se apoya en ella para crear una ambientación que potencie el mensaje de la película, con la creación de unas atmósferas que exterioricen el estado anímico de sus personajes y también el entorno en que viven. En unos casos, principalmente en *Decálogo*, el tratamiento frío y crepuscular de la luz transmite la angustia, soledad o ansiedad deseadas y próximas a cierto nihilismo, sirviéndose en ocasiones de filtros cromáticos que intensifican esas sensaciones e inquietudes. Este empleo de la fotografía virada de color –también presente en *La doble vida de Verónica*– nos ofrece películas en un terreno intermedio entre el tangible carácter virtual del cine en blanco y negro y el efecto falsamente realista del cine en color: con ello, en alguna medida, se nos vuelve a recordar lo artificioso de la imagen, en ocasiones engañosa y no coincidente con la realidad.

En *Tres Colores* adquiere la fotografía un tono más romántico y poético, abriendo las puertas a cierto optimismo; aquí la unidad cromática aportada en cada caso no se reduce a la proliferación de objetos y ropas azules, blancas o rojas, sino que estas tonalidades invaden el aire que se respira, aportando la soledad y desgarrón interior que sufre Julie, la cosificación y anulación del amor provocadas por el capitalismo en *Blanco*, o la dulzura y calidez que Valentine difunde allá por donde va. Esos colores cobran toda su fuerza al entrar en contraste con lo que se encuentran alrededor: así, el azul frío resalta en la película homónima justamente por encontrarse al lado de un ámbar o un dorado, colores cálidos que lo hacen más vistoso y portador de un mensaje. De esta manera, el color adquiere un sentido artístico y es dotado de un valor semántico nuevo. A la hora de elegir a sus directores de fotografía –frecuentemente recuperándolos de anteriores trabajos–, Kieslowski lo hizo de acuerdo con el carácter de la historia que quería reflejar en cada película, conocedor de lo que cada uno podía aportar según sus características personales y de estilo. Así, supo aprovechar la veteranía de Idziak, su espíritu explosivo y literario, y sus atinadas observaciones sobre la interpretación de los actores para *Azul*; mientras que de Klosinski extrajo su juventud y talante calmado para *Blanco*; y en Sobocinski buscó su habilidad con la cámara y su manera excelente de trabajar la luz en *Rojo* (Cf. Montalt, 2003, p. 60).

Aunque ya se ha comentado al hablar de *Azul* y *Blanco*, recordamos el sentido y valor dado a los fundidos, que adquieren un significado antropológico profundo, suspendiendo el tiempo subjetivo y mostrándonos el estado interior del personaje, según sean en negro, blanco o azul. Bruno Ferrara hace un estudio del sentido de estos fundidos, dándoles un carácter de portadores de misterios para el espectador, a quien Kieslowski concede unos instantes para elegir hacer el bien o intuir otra realidad que esconde esa escena mostrada; de hecho, habla de un pasado de los personajes, no mostrado por medio de *flash-back* pero sí por estos fundidos.

Esta utilización tan desaforada de la estética no dejó indiferente a muchos críticos, que le acusaron de pretencioso y grandilocuente. Sin embargo, el uso repetitivo o excesivo de esos recursos «no era simple fuego de artificio utilizado de manera efectista, sino consecuencia de su búsqueda ética-espiritual y respuesta visual al devenir de sus historias» (Cf. Esteve, 1995, p. 61).

Además, esa iluminación sirve, como en el caso del encuadre, para singularizar los rostros y separar a los personajes del fondo del plano, normalmente oscuro o de iluminación tenue. Para justificarlo, recurre a una lámpara con una bombilla que se funde o a los *flashes* fotográficos en *Rojo*, al destello lumínico de un semáforo, al reflejo de algún objeto metálico o de cristal, o a los deslumbrantes rayos solares que ciegan –y anuncian una solución a los problemas de quien lo ve– en cada una de las películas de *Tres Colores*. Pero, además de destacar y focalizar la mirada hacia los personajes, esa luz también sirve para desvanecer el contorno

Acabada la campaña publicitaria, se procede al desmantelamiento del anuncio con la imagen de Valentine, símbolo de una vida aún sin entidad que precisaba una maduración.

de lo real y colocarles como suspendidos en el espacio circundante, y con ello otorgar a este cine un carácter no sólo poético, sino metafísico.

Kieslowski concede una importancia primordial a los rostros de sus personajes, como «fuente de expresión de su estado anímico y como umbral de su bagaje espiritual». Así, lo crucial es que la cámara capte esas emociones, y que el espectador pueda aprehenderlas para después compartir y analizar, ver el distinto impacto emocional que la foto publicitaria de Valentine causa en el fotógrafo, en Auguste o en el Juez, según la situación interior de éstos, lo mismo que diverso será también en él mismo (Cf. Montalt, 2003, p. 102-108).

Resumiendo y clarificando el hilo conductor de lo comentado, podemos decir que nos encontramos ante un cine que parte de los objetos sensibles, a los que dota de un significado simbólico o metafórico, que adquieren un valor poético al penetrar en el alma de los personajes, para finalmente ascender a una escala metafísica que busca indagar en los misterios de la vida, y todo para que el espectador se plantee su existencia y asuma en conciencia sus propias decisiones. Es en este ámbito en el que hay que estudiar el azar –que no es un mero recurso del guión–, transformado en destino y que entra en colisión aparente con la libre voluntad de los personajes: a encuentros fortuitos se suceden decisiones que determinan finalmente el rumbo de la vida; en el fondo, ésta es contemplada como un auténtico juego de billar, en que las bolas chocan y condicionan la dirección a seguir: es la alteridad como circunstancia que libera o destruye a los personajes.

También bajo esta perspectiva metafísica hay que analizar algunos planos, con una funcionalidad que supera el marco de lo narrativo y que habla de un valor trascendente. Es el caso del plano del Juez de *Rojo* mirando por la ventana una vez conocida la salvación de Valentine en la tragedia, o el de Verónique apoyándose en el árbol al ir a visitar al padre de su alma gemela polaca. Nos trasladan a un nuevo horizonte existencial que se ha abierto para ellos, una vez descifrado el mensaje que la vida les ha ofrecido en su segunda oportunidad, y habida cuenta de su libre ejercicio de apertura a los demás.

La exquisita sensibilidad y el interés de Kieslowski por comunicarse hace que transmita sus mensajes por medio de todos los sentidos: así se apoya en unos diálogos cuidados, en una música acorde a las situaciones o en una exquisita fotografía, como hemos señalado. Pero también le llevan a explotar el sentido del tacto, y transmitir unas sensaciones por medio de unos dedos que recorren una partitura o que tocan la pantalla de una micro-televisión en señal de afecto en *Azul*; o de un lápiz que deja plásticamente su carbón sobre el papel o unas manos que se unen sin tocarse en la despedida de *Rojo*. Además, más allá de esta percepción de los sentidos, Kieslowski mueve a sus personajes en la esfera de las intuiciones, de la imaginación o de la sospecha, con pistas que confirman una situación anunciada o indicios que conducen finalmente a la duda o al misterio, por tratarse de signos indescifrables como la vida.

Narrativamente, no son frecuentes las alteraciones del tiempo fílmico, y sólo en contadas ocasiones ralentiza un vaso que se cae al suelo o congela la imagen –para mostrar los rostros de quienes se salvan en el naufragio. Lo mismo podríamos decir de las elipsis como elemento del lenguaje narrativo o del montaje en paralelo, utilizado en contadas ocasiones –por ejemplo en *Decálogo 5*–, pues prefiere una narrativa más clásica, lineal y lógica, sin rupturas espaciotemporales. Como ya es sabido, Kieslowski consideraba el montaje como el momento clave de la película, en unidad y continuidad de la tarea iniciada en el rodaje: era en la sala de montaje donde trabajaba cinematográficamente con las imágenes recogidas en el celuloide, estableciendo entre ellas unas interrelaciones encaminadas a recoger el ambiente, sensaciones y pensamientos con que había concebido cada escena. Para ello, según el estudio crítico de Salvador Montalt sobre *Rojo*, recurría al contraste entre imágenes, lo mismo que a la sustitución de unas por otras, o a la acumulación y repetición de aquéllas más elocuentes, así como al carácter seriado de sus proyectos, que facilitaba el progresivo enriquecimiento de sus temas y personajes a la vez que otorgaba unidad conceptual al conjunto.

Además, Kieslowski emplea otros recursos para contar sus historias, desde el *flash-forward* con que inicia bastantes de ellas, dándonos una información sintética y esencial de lo que supondrá el eje de la historia, hasta las cartas o la prensa para hacer avanzar la trama. Digamos, a su vez, que no es normal que recurra al *flash-back* –es excepcional lo que hace en *Blanco*–, pues prefiere contar la historia desde el presente sirviéndose de la palabra –como hace en las confidencias de *Rojo*–, a la que considera con mayor poder de descripción y sugestión que la imagen.

Por último, como ya hemos comentado, sus finales son abiertos y cargados de ambigüedad, de la misma manera que lo son cada una de las realidades mostradas, pues la vida es así, y entiende que no se deben buscar certezas que no existen, ni principios estables e inamovibles. Todas las situaciones planteadas son susceptibles de múltiples y encontradas interpretaciones, y nunca se da un punto y final en las historias por tratarse de un cine profundamente humano, donde la vida es impredecible e irreductible a unos esquemas. Esta circunstancia de ninguna manera obedece a una estrategia comercial o a un juego caprichoso, sino que hunde sus raíces en el convencimiento ético de Kieslowski de no poder dar una respuesta certera a los interrogantes planteados, y a su voluntad explícita de dejar al espectador que complete la película de acuerdo con su escala de valores vitales.

En ese sentido, en su etapa como documentalista y en sus primeros docudramas se respira ese intento por reflejar la vida que observa a su alrededor, y por penetrar en el sentido existencial de las personas que aparecen, pero entonces lo hace narrando lo que sucede en su entorno, desde fuera. Cuando se inicia en la ficción y más aún a partir de *Decálogo*, da un giro hacia aspectos más interiores del individuo, haciéndose más metafísico y reflexivo. Esa reflexión sobre lo que el cine debe ser y sobre la realidad vivida le llevarán a buscar una mayor economía narrativa, algo que le orienta hacia la desnudez de todo lo que distraiga al espectador con elementos superfluos o artificiosos: piensa que hay que quedarse únicamente con lo esencial para cumplir la misión otorgada a la imagen en movimiento, donde el espectador pueda mirarse como en un espejo y vislumbrar el estado de su alma y de su vida. No se puede decir que se trate de un esquematismo ni una simplificación, sino más bien de un minimalismo estético que busca la sobriedad y, a la vez, la fuerza expresiva; si *Blanco* puede servir de ejemplo de este esencialismo narrativo, *Rojo* lo es de la complejidad que llegó a alcanzar con más de 450 signos escondidos, según su fotógrafo Piotr Sobocinski.

En definitiva, podemos apreciar en su obra una evolución hacia el refinamiento formal y hacia la síntesis conceptual, buscando nuevos modos de «filmar el alma» (de manera análoga a como hicieran Ingmar Bergman o Andrei Tarkovski, o al intento de Robert Bresson por «filmar la gracia»), de captarla, de atraparla. Y en ese caminar hacia la simplicidad dejará a sus actores solos frente a la vida y a sus problemas: colocados en «situaciones límite» llenas de dramatismo, les obliga a mostrar su naturaleza tal cual es, sin vergüenzas ni temores, con sus dudas y debilidades, porque sólo así, frente a la verdad, podrán vivir plenamente.

En este objetivo de llegar al alma, el propio Kieslowski admitió no haber logrado encontrarla porque era «como un fantasma, como la niebla que se escapa entre las manos, una realidad que cada vez se hace más pequeña e inasible», tal era su complejidad y misterio. Pero lo suyo era una búsqueda y un intento de encontrar la libertad y el amor, y a eso dedicó toda su vida, hasta que se extinguió silenciosamente poco después de terminar *Rojo*.

Filmografía[1]

Entre paréntesis figura el título en castellano, traducido literalmente del original. Cuando el film se ha estrenado en España el título entre paréntesis figura en cursiva. Si no se indica otra cosa, la fotografía es en 35 mm. y en color.

G:	Guión	F:	Fotografía	I:	Intérpretes
D:	Dirección	Mon:	Montaje	P:	Productor
O:	Operador	M:	Música	Son:	Sonido
V:	Vestuario	D.A.:	Dirección Artística		

1966

TRAMWAJ (EL TRANVÍA)

G y D: Krzysztof Kieslowski. F: Zdislaw Kaczarmrek (en 35 mm. B/N). Asesora: Wanda Jakubowska. I: Jerzy Braszka (el muchacho), María Janec (la muchacha). P: Escuela Superior de Cine de Lodz. Dur: 5 min. 45 seg.

---

[1] Los datos de la presente filmografía han sido extraídos de Serafino Murri, *Krzysztof Kieslowski*, Ediciones Mensajero, 1998, por tratarse de la más completa y precisa de las consultadas.

URZAD (La oficina)

G y D: Krzysztof Kieslowski. F: Lechoslaw Trzesowski (35 mm. B/N). Mon: Janina Grosicka. P: Escuela Superior de Cine de Lodz. Dur: 6 min.

1967

KONCERT ZYCZEN (El concierto de los deseos)

G y D: Krzysztof Kieslowski. F: Lechoslaw Trzesowski (35 mm. B/N). Mon: Janina Grosicka. P: Escuela Superior de Cine de Lodz. Dur: 17 min.

1968

ZDJECIE (La fotografía)

G y D: Krzysztof Kieslowski. F: Marek Jozwiak (16 mm. B/N). Mon: Niusia Ciucka. P: PolTel (Televisión Polaca). Dur: 32 min.

1969

Z MIASTA LODZI (La ciudad de Lodz)

D: Krzysztof Kieslowski. F: Janusz Kreczmarski, Piotr Kwiatkowski y Stanislaw Niedbaiski (35 mm. B/N). Mon: Eizbieta Kurkowska y Lidia Zonn. Son: Krystyna Pohorecka. Asesor: Kazimierz Karabasz. P: Stanislaw Abrantowicz y Andrzej Cylwik para WFD (Casa de Producción de Películas Documentales) Warsaw. Dur: 17 min. 21 seg.

1970

BYLEM ZOLNIIERZEM (FUI SOLDADO)

D: Krzysztof Kieslowski. G: Krzysztof Kieslowski y Riszard Zgòrecki. F: Stanislaw Niedbalski (35 mm B/N). P: Casa de Producción «Czolòwka». Dur: 16 min.

FABRYKA (LA FÁBRICA)

D: Krzysztof Kieslowski. F: Stanislaw Niedbalski y Jacek Tworck (35 mm. B/N). Mon: Maria Leszczynska. Son: Malgorzata Jaworska. P: Halina Kawecka para WDF. Dur: 17 min. 14 seg.

1971

PRZED RAJDEM (ANTES DE LA MANIFESTACIÓN)

D: Krzysztof Kieslowski. F: Piotr Kwiatkowski 35 mm. (B/N). Mon: Lidia Zonn. Son: Malgorzata Jaworska. P: Waldemar Kowalski para WFD. Dur: 15 min. 9 seg.

1972

REFREN (EL REFRÁN)

D: Krzysztof Kieslowski. F: Witold Stok (35 mm. B/N). Mon: Maryla Czolnik. Son: Malgorzata Jaworska y Michal Zarnecki. P: Waldemar Kowalski para WFD. Dur: 10 min. 19 seg.

MIEDZY WROCLAWIEM A ZIELONA GORA (Entre Wroclaw y Zielona Gora)

D: Krzysztof Kieslowski. F: Jacek Petrycki. Mon: Lidia Zonn. Son: Andrzej Bohdanowicz. P: Jerzy Herman para WFD (por encargo de las minas de cobre de Lublin). Dur: 10 min. 35 seg.

PODSTAWY BHP KOPALNI MIEDZI

(Las normas de seguridad e higiene en las minas de cobre)

D: Krzysztof Kieslowski. F: Jacek Petrycki. Mon: Lidia Zonn. Son: Andrzej Bohdanowicz P: Jerzy Herman para WFD (por encargo de las minas de cobre de Lublin). Dur: 20 min. 35 seg.

ROBOTNICY'71: NIC O NAS BEZ NAS

(Los obreros: Nada para nosotros sin nosotros)

D: Krzysztof Kieslowski, Tomasz Zygadlo, Woijciech Wisniewski, Pawel Kedzierski y Tadeusz Walendowski. F: Witold Stok, Stanislaw Mroziuk y Jaceck Petrycki (16 mm. B/N). Mon: Lidia Zonn, Maryla Czolnyk, Joanna Dorozynska y Daniela Cieplinska. Son: Jacek Szymanski y Alina Hojnacka. P: Miroslaw Podolski, Wojciech Szczesny y Tomasz Golebiewski para WFD. Dur: 46 min. 39 seg.

1973

MURAZ (El albañil)

D: Krzysztof Kieslowski. F: Witold Stok. Mon: Lidia Zonn. Son: Malgorzata Jaworska. P: Tomasz Golebiewski para WFD. Dur: 17 min. 39 seg. Estreno en Polonia: 1981.

PRZEJSCIE PODZIEMNE (EL PASO SUBTERRÁNEO)

D: Krzysztof Kieslowski. G: Ireneusz Iredynski y Krzysztof Kieslowski. F: Slawomir Idziak (35 mm. B/N). Son: Malgorzata Jaworska. I: Teresa Budisz-Krizanowska, Andrzej Seweryn, Anna Jaraczowna, Zygmunt Maciejewski, Jan Orsza-Lukaszewicz, Janusz Skalski. P: Poltel (Televisión Polaca). Dur: 30 min.

1974

PRZESWIETLENIE (LA RADIOGRAFÍA)

D: Krzysztof Kieslowski. F: Jacek Petrycki. Mon: Lidia Zonn. Son: Michal Zarnecki. P: Jerzy Tomaszewicz para WFD. Dur: 16 min. 53 seg.

PIERWSZA MILOSC (EL PRIMER AMOR)

D: Krzysztof Kieslowski. F: Jacek Petrycki (16 mm. Color). Mon: Lidia Zonn. Son: Malgorzata Jaworska y Michal Zarnecki P: Poltel (Televisión Polaca). Dur: 30 min.

1975

ZYCIORYS (CURRICULUM VITAE)

D: Krzysztof Kieslowski. G: Janusz Fastyn y Krzysztof Kieslowski a partir de un argumento de Maiciej Malicki. F: Jacek Petrycki y Tadeusz Rusinek (35 mm. B/N). Mon: Lidia Zonn. Son: Spas Christow. P: Marek Szopinski para WFD. Dur: 45 min. 10 seg.

PERSONNEL (EL PERSONAL)

G y D: Krzysztof Kieslowski. Ay. D: Tadeusz Walendowski. F: Witold Stok (16 mm. Color). O: Ryszard Jaworski. D.A.: Tadeusz Kozarewicz. V: Izabella Konarzewska. Mon: Lidia Zonn. I: Juliusz Machulski (Romek), Irena Lorentowicz, Wlodzimierz Borunski, Michal Tarkowski, Tomasz Lengren, Andrzej Siedlecki, Tomasz Zygadlo, Janusz Skalski. P: Zbgniew Stanek para Poltel (Televisión Polaca) en colaboración con Zespol Filmowy TOR. Dur: 72 min.

1976

SPITZAL (EL HOSPITAL)

D: Krzysztof Kieslowski. F: Jaceck Petrycki y Malgorzata Moszczenska (35 mm. B/N). Mon: Lidia Zonn. Son: Michal Zarnecki. P: Ryszard Wresinski para WDF. Dur: 21 min. 4 seg.

BLIZNA (LA CICATRIZ)

D: Krzysztof Kieslowski. G: Krzysztof Kieslowski a partir de un argumento de Romuald Karas. Diálogos: Romuald Karas y Krzysztof Kieslowski. F: Slawomir Idziak. M: Stanislaw Radwan. Son: Michal Zarnecki. D.A.: Andrzej Plocki. Mon: Krystina Gornicka. I: Franciszeck Pieczka (el director Bednarz), Jan Skotnicki (director de transportes), Stanislaw Igar (ministro), Stanislaw Michalski (empleado del Ministerio), Michal Tarkowski (redactor de TV), Halina Winiarska (mujer de Bednarz), Joanna Orzechowska (hija de Bednarz), Agnieszka Baciarelli, J. Byrniaska, F. Barfuss, B. Eimont, H. Hunko. P: Zbgniew Stanek para Zespol Filmiowy TOR. Dur: 104 min.

KLAPS (La claque)

D: Krzysztof Kieslowski. F: Slawomir Idziak. Son: Michal Zarnecki. P: Zespol Filmowy TOR. Dur: 6 min.

SPOKOJ (La calma)

D: Krzysztof Kieslowski. Ay. D.: Krzysztof Wierbicki. G: Krzysztof Kieslowski a partir de la novela de Lech Borski. Diálogos: Jerzy Stuhr y Krzysztof Kieslowski. F: Jacek Petrycki (16 mm. Color). M: Piotr Figiel. Son: Wieslaw Jurgala. D.A.: Rafal Waltenberger. Mon: Maryla Szyrnanska. I: Jerzy Stuhr (Antek Gralak), Izabella Olszewska, Jerzy Trela, Michal Szulkiewicz, Danuta Ruksza, Jerzy Fedorowicz, Elzbieta Karkoszka. P: Zbgniew Romantowski para Poltel (Televisión Polaca). Dur: 44 min. Estreno en Polonia: 1980.

1977

Z PUNKTU WIDZENIA NOCNEGO PORTIERA
(El punto de vista del vigilante nocturno)

D: Krzysztof Kieslowski. F: Witold Stok. Mon: Lidia Zonn. M: Wojciech Kilar. Son: Wieslawa Dembinska y Michal Zarnecki. P: Wojciech Kapczynski para WFD. Dur: 16 min. 52 seg.

NIE WIEM (Yo no sé)

D: Krzysztof Kieslowski. F: Jacek Petrycki (35 mm. B/N). Mon: Lidia Zonn. Son: Michal Zarnecki. P: Ryszard Wrzesinski y Wojciech Kapczynski para WFD. Dur: 46 min. 27 seg. Estreno en Polonia: 1981.

KOBIET W ROZNYM WIEKU
(SIETE MUJERES DE DIFERENTE EDAD)

D: Krzysztof Kieslowski. F: Witold Stok (35 mm B/N). Mon: Alina Sieminska y Lidia Zonn. Son: Zarnecki P: WFD. Dur: 16 min.

1979

AMATOR (AFICIONADO)

D: Krzysztof Kieslowski. G: Krzysztof Kieslowski y Jerzy Stuhr. F: Jacek Petrycki. M: Krzysztof Knittel. Son: Michal Zarnecki. D.A.: Rafal Waltenberger. Mon: Halina Nawrocka. I: Jerzy Stuhr (Filip Mosz), Malgorzata Zabrowska (Irka Mosz), Ewa Pokas Wlodarczyk (Anna Wlodarczyk, «la cinéfila»), Stefan Czyzewski (el director), Jerzy Nowak (Osuch), Tadeusz Bradecki (Witek), Marek Litewka (Piotrek Krawczyk), Boguslaw Sobczuk (redactor de televisión), Krzysztof Zanussi (él mismo), Andrzej Jurga (él mismo). P: Wielislawa Piotrowska para Zespol Filmowy TOR. Dur: 112 min.

1980

DWORZEC (UNA ESTACIÓN)

D: Krzysztof Kieslowski. F: Witold Stok (35 mm. B/N). Mon: Lidia Zonn. Son: Michal Zarnecki. P: Lech Grabinski para WFD. Dur: 13 min. 23 seg.

GLOWY (CABEZAS PARLANTES)

D: Krzysztof Kieslowski. F: Jacek Petrycki y Piotr Kwiatkowski (35 mm. B/N). Mon: Alina Sieminska. Son: Michal Zarnecki. P: Lech Grabinski para WFD. Dur: 15 min. 32 seg.

1981

PRZYPADEK (EL AZAR)

G y D: Krzysztof Kieslowski. F: Krzysztof Pakulski. M: Wojciech Kilar. Son: Michal Zarnecki. D.A.: Rafal Waltenberger. Mon: Elzbieta Kurkowska. I: *Primer episodio*: Boguslaw Linda (Witek), Tadeusz Lomnicki (Werner), Boguslawa Pawelec (Czuszka), Zbiniew Zapasiewicz (Adam). *Segundo episodio*: Boguslaw Linda (Witek), Jacek Borkowski (Marek), Adam Ferency (el sacerdote), Jacek Sas-Uchrynowski (Daniel), Marzena Trybala (Wera). *Tercer episodio*: Boguslaw Linda (Witek), Irena Burska (la tía), Monika Gozdzic (Olga), Zbigniew Hubner (el decano). P: Jacek Szeligowski para Zespol Filmowy TOR. Dur: 122 min.

KROTKI DZIEN PRACY (UNA CORTA JORNADA DE TRABAJO)

D: Krzysztof Kieslowski. G: Krzysztof Kieslowski y Hanna Krall, del reportaje de Hanna Krall «Widok za okna na pierwszym pietrze» (La vista desde la ventana del primer piso). F: Krzysztof Pakulski. Son: Michal Zarnecki. M: Jan Kanty Pawluskiewicz. Mon: Elzbieta Kurkowska. I: Waclaw Ulewicz (el primer secretario del comité gubernamental). P: Jacek Szeligowski para la Televisión Polaca. Dur: 79 min. 22 seg.

1984

BEZ KONCA (Sin fin)

D: Krzysztof Kieslowski. G: Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. F: Jacek Petrycki. M: Zbigniew Preisner. Son: Michal Zarnecki. D.A.: Allan Starski. Mon: Krystyna Rutkowska. I: Grazyna Szapolowska (Ursula Zyro), Maria Pakulnis (Joanna), Aleksander Bardini (abogado Labrador), Jerzy Radziwilowicz (abogado Antoni Zyro), Artur Barcis (Dariusz), Michal Bajor (ayudante de Labrador), Marek Kondrat (Tomek), Tadeusz Bradecki (psicoterapeuta), Daniel Webb (el americano), Krzystof Krzeminski, Marzena Trybala, Adam Ferency, Jerzy Kamas, Jan Tesarz. P: Riszard Chutkowski para Zespol Filmowy TOR. Dur: 107 min.

1988

SIEDEM DNI W TYGODNIU (Siete días de la semana)

D: Krzysztof Kieslowski. F: Jacek Petrycki. M: Fryderyk Chopin. Son: Michal Zarnecki. Mon: Dorota Warduskiewicz. P: Jacek Petrycki para City Life, Rotterdam. Dur: 18 min.

KROTKI FILM O ZABIJANIU (No matarás)

D: Krzysztof Kieslowski. G: Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. F: Slawomir Idziak. M: Zbigniew Preisner. O: Jerzy Rudzinski. Son: Malgorzata Jaworska. D.A.: Halina Dobrowolska. Mon: Ewa Smal. I: Miroslaw Baka (Jacek), Krzysztof Globisz (Piotr), Jan Tesarz (el taxista), Zbigniew Zapasiewicz (jefe de la comisión), Barbara Dziekan-Vajda (Beatka, la cajera), Aleksander Bednarz (el verdugo), Jerzy Zass (director de la cárcel), Zdzislaw Tobiasz (el juez), Artur Barcis (el joven operario), Krystyna Janda (Dorota), Olgierd Lukaszewicz (Andrzej). P: Ryszard Chutkowski para Zespol Filmowy TOR y la Televisión Polaca (para televisión, episodio 5 de Decálogo). Dur: 85 min.

KROTKI FILM O MILOSCI (NO AMARÁS)

D: Krzysztof Kieslowski. G: Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. F: Witold Adamek. M: Zbigniew Preisner. Son: Nikodem Wolk-Laniewski. D.A.: Halina Dobrowolska. Mon: Ewa Smal. I: Grazyna Szapolowska (Magda), Olaf Lubaszenko (Tomek), Stefania Iwinska (la patrona), Artur Barcis (el joven), Stanislaw Gawlik (el cartero), Piotr Machalica (Roman), Rafal Imbro (el hombre de la barba), Jan Piechocinski (el hombre rubio), Malgorzata Rozniatowska (la directora de correos), M. Chojnacka, T. Gradowski, K. Koperski, J. Michalewska, E. Ziolkowska. P: Ryszard Chutkowski para Zespol Filmowy TOR y la Televisión Polaca. Dur: 87 min. Estreno en Madrid: 4-10-1989.

1989

DEKALOG, JEDEN (DECÁLOGO 1)

D: Krzysztof Kieslowski. G: Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. F: Wieslaw Zdort. M: Zbigniew Preisner. Son: Malgorzata Jaworska. D.A.: Halina Dobrowolska. Mon: Ewa Smal. I: Henrik Baranowski (Krzysztof), Wojciech Klata (Pawel), Maja Komorowska (Irene), Artur Barcis (el hombre con la chaqueta de *mouton*), Maria Gladkowska (la chica), Ewa Kania (Ewa Jezierska), Aleksandra Kisielewska (la mujer), Aleksandra Majsiuk (Ola), Magda Sroga-Mikolajcyk (la periodista), Anna Smal-Romanska (la mujer del lago), Maciej Slawinski (el director), Piotr Wyrzykowski (el muchacho del lago), Bozena Wrobel (el profesor). P: Ryszard Chutkowski para la Televisión Polaca. Dur: 53 min.

DEKALOG, DWA (DECÁLOGO 2)

D: Krzysztof Kieslowski. G: Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. F: Edward Klosinski. M: Zbigniew Preisner. Son: Malgorzata Jaworska. D.A: Halina Dobrowolska. Mon: Ewa Smal. I: Krystyna Janda (Dorota), Aleksander Bardini (el médico), Olgierd Lukaszewicz (Andrzej), Artur Barcis (el joven), Stanislaw Gawlik (el cartero), Krzysztof Kurnor (el ginecólogo), Macej Szary (el guarda), Krystyna Bigelmajer (la secretaria), Karol Dillenius (enfermo), Ewa Ekwinska (la señora Basia), Jerzy Fedorowicz (Janek), Piotr Siejka (médico), Aleksander Trabczynski. P: Ryszard Chutkowski para la Televisión Polaca. Dur: 57 min.

DEKALOG, TRZY (DECÁLOGO 3)

D: Krzysztof Kieslowski. G: Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. F: Piotr Sobocinski. M: Zbigniew Preisner. Son: Nikodem Wolk-Laniewski. D.A: Halina Dobrowolska. Mon: Ewa Smal. I: Daniel Olbrychski (Janusz), Maria Pakulnis (Ewa) Artur Barcis (conductor del tranvía), Krystyna Drochocka (la tía), Krzysztof Kumor (médico), Dorota Stalinska (la mujer), Zygmunt Fok (el hombre anciano), Jacek Kalucki (el policía), Barbara Kolodziejska (directora), Maria Krawczykk (la suegra de Janusz), Jerzy Zygmunt Nowak (el médico), Piotr Rzyrnyszkiewicz (muchacho), Wlodzirnierz Rzeczycki (sacerdote), Wlodzimierz Musial (el hombre). P: Ryszard Chutkowski para la Televisión Polaca. Dur: 56 min.

DEKALOG, CZTERY (DECÁLOGO 4)

D: Krzysztof Kieslowski. G: Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. F: Krzysztof Pakulski. M: Zbigniew Preisner.

Son: Malgorzata Jaworska. D.A.: Halina Dobrowolska. Mon: Ewa Smal. I: Adrianna Biedrzinska (Anka), Janusz Gajos (Michal), Artur Barcis (el joven), Adam Hanuszkiewicz (el profesor), Jan Tesarz (el taxista), Andrzej Blumenfeld (amigo de Michal), Tomasz Kozlowicz (Jarek), Elzbieta Kilarska (madre de Jarek), Helena Norowicz (la doctora). P: Ryszard para la Televisión Polaca. Dur: 55 min.

DEKALOG, PIEC (DECÁLOGO 5)

D: Krzysztof Kieslowski. G: Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. F: Slawomir Idziak. M: Zbigniew Preisner. O: Jerzy Rudzinski. Son: Malgorzata Jaworska. D.A.: Halina Dobrowolska. Mon: Ewa Smal. I: Miroslaw Baka (Jacek), Krzysztof Globisz (Piotr), Jan Tesarz (el taxista), Zbigniew Zapasiewicz (jefe de la comisión), Barbara Dziekan-Vajda (Beatka, la cajera), Alekxander Bednarz (el verdugo), Jerzy Zass (director de la cárcel), Zdzislaw Tobiasz (el juez), Artur Barcis (el joven operario), Krystyna Janda (Dorota), Olgierd Lukaszewicz (Andrzej). P: Ryszard Chutkowski para Zespol Filmowy TOR y la Televisión Polaca. Dur: 57 min.

DEKALOG, SZESC (DECÁLOGO 6)

D: Krzysztof Kieslowski. G: Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. F: Witold Adamek. M: Zbigniew Preisner. Son: Nikodern Wolk-Laniewski. D.A: Halima Dobrowolska. Mon: Ewa Smal. I: Grazyna Szapolwska (Magda), Olaf Lubaszenko (Tomek), Stefania Iwinska (la patrona), Artur Barcis (el joven), Stanislaw Gawlik (el cartero), Piotr Machalica (Roman), Rafal Imbro (el hombre rubio), Malgorzata Rozniatowska (la directora de correos), M. Choinacka, T. Gradowski, K. Koperski, J. Michalewska, E. Ziolkowska. P: Ryszard Chutkowski para Zespol Filmowy TOR y la Televisión Polaca. Dur: 58 min.

DEKALOG, SIEDEM (DECÁLOGO 7)

D: Krzysztof Kieslowski. G: Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. F: Dariusz Kuc. M: Zbigniew Preisner. Son: Nikodem Wolk-Laniewski. D.A.: Halina Dobrowolska. Mon: Ewa Smal. I: Anna Polony (Ewa), Maja Barelkowska (Majka), Wladislaw Kowalski (Stefan), Boguslaw Linda (Wojtek), Bozena Dykiel (vendedora de billetes), Katarzyna Piwowarczyk (Ania), Stefania Blonska (señora del guardarropa), Dariusz Jablonski (chico), Jan Mayzel (Grzegorz), Miroslawa Maludzinska (secretaria), Ewa Radziwilowiska (vendedora de billetes). P: Ryszard Chutkowski para la Televisión Polaca. Dur: 55 min.

DEKALOG, OSIEM (DECÁLOGO 8)

D: Krzysztof Kieslowski. G: Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. F: Andrzej Jarosewicz. M: Zbigniew Preisner. Son: Wieslawa Dembinska. D.A.: Halina Dobrowolska. Mon: Ewa Smal. I: Maria Koscialkowska (Zofia), Teresa Marczewska (Elzbieta), Jacek Strzemzalski (guarda), Hanna Szczerkorwksa (mujer joven), Anna Zagorska (chica). P: Ryszard Chutkowski para la Televisión Polaca. Dur: 55 min.

DEKALOG, DZIEWIEC (DECÁLOGO 9)

D: Krzysztof Kieslowski. G: Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. F: Piotr Sobocinski. M: Zbigniew Preisner. Son: Nikodem Wolk-Laniewski. D.A.: Halina Dobrowolska. Mon: Ewa Smal. I: Ewa Blaszczyk (Anna), Piotr Machalica (Roman), Artur Barcis (joven de la bicicleta), Jan Jankowski (Mariusz), Jolanka Pieteck-Gorecka (Ola), Katarzyna Piwowarczyk (Ania), Jerzy Trela (Mikolaj), Renata Berger (una amiga), Janusz Cywinski (médico), Joanna Cichon (una amiga), Slawomir Kwaitkowski (el jefe de la oficina), Dariusz Prychoda (Janusz). P: Ryszard Chutkowski para la Televisión Polaca. Dur: 58 min.

DEKALOG, DZIESIEC (Decálogo 10)

D: Krzysztof Kieslowski. G: Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. F: Jacek Blawut. M: Zbigniew Preisner. Son: Nikodem Wolk-Laniewski. D.A.: Halina Dobrowolska. Mon: Ewa Smal. I: Jerzy Stuhr (Jerzy), Zbigniew Zamachowski (Artur), Henryk Bista (dueño de la tienda), Olaf Lubaszenko (Tomek), Maciej Stuhr (Piotrek), Jerzy Turek (experto), Anna Gornostaj (enfermera), Henryk Majcherek (presidente), Elzbieta Panas (mujer de Jerzy), Dariusz Kozakiewicz (muchacho), Grzegorz Warchol (Bromski), Cezary Harisimowicz (el coronel). P: Ryszard Chutkowski para la Televisión Polaca. Dur: 57 min.

1991

LA DOUBLE VIE DE VERONIQUE / PODWOJNE ZYCIE WERONICKI (La doble vida de Verónica)

D: Krzysztof Kieslowski. G: Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. F: Slawomir Idziak. M: Zbigniew Preisner. D.A.: Patrice Mercier. Mon: Jacques Witta. I: Irène Jacob (Weronika / Véronique), Philippe Volter (Alexandre), Claude Duneton (padre de Véronique), Aleksander Bardini (director de orquesta), Wladislaw Kowalski (padre de Weronika), Halina Gryglaszewska (tía de Weronika), Kalina Jedrusik (mujer variopinta), Jerzy Gudejko (Antek), Jan Sterninski (el abogado), Sandrine Dumas (Catherine), Louis Ducreux (profesor), Lorraine Evanoff (Claude), Guillaume de Tonquedec (Serge), Gilles-Gaston Dreyfuss (Jean-Pierre), Alain Frerot, Youssef Hamid, Thierry De Carbonnières, Chantal Neuwirth, Nausicaa Ramponi, Boguslawa Schubert, Jacques Potin, Nicole Pinaud, Beata Malczewska, Barbara Szalapa, Lucyna Zabawa, Bernardetta Kus, Philippe Campos, Dominika Szady, Jacek Wojciki, Wanda Kriszewska, Pauline Monier. P: Leonardo de la Fuente y Bernard-P. Guireman (productor ejecutivo) para Sidéral Productions, Zespol Filmowy TOR, Le Studio Canal Plus y Norski Film (Francia, Polonia y Noruega). Dur: 98 min. Estreno en Madrid: 17-1-1992.

1993

TROIS COULEURS: BLEU (TRES COLORES: AZUL)

D: Krzysztof Kieslowski. G: Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. F: Slawomir Idziak. M: Zbigniew Preisner. Son: Jean-Claude Laureux. Mezclas: William Flageollet. D.A.: Claude Lenoir. Mon: Jacques Witta. I: Juliette Binoche (Julie), Benoît Regent (Olivier), Hélène Vincent (la periodista), Florence Pernel (Sandrine), Charlotte Véry (Lucille), Philippe Volter (agente inmobiliario), Claude Duneton (Patrice), Emmanuelle Riva (la madre), Florence Vignon (secretaria), Jacek Ostaszewski (el flautista), Yann Tregouet (Antoine), Isabelle Sadoyan, Daniel Martin, Catherine Therouenne, Alain Olivier, Pierre Forget, Philippe Morier-Genoud, July Delpy, Zbigniew Zamachowski, Alain Decaux. P: Marin Karmitz e Yvon Decaux (productor ejecutivo) para MK2, CED Productions, France 3 Cinéma, CAB Productions, C.E.D. Productions, Canal Plus y Zespol Filmowy TOR (Francia, Suiza y Polonia). Dur: 99 min. Estreno en Madirid: 5-11-1993. Premios: León de Oro en la Mostra de Venecia de 1993; Copa Volpi a Juliette Binoche; premio a la mejor fotografía a Slawomir Idziak.

TROIS COULEURS: BLANC (TRES COLORES: BLANCO)

D: Krzysztof Kieslowski. G: Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. F: Edward Klosinski. M: Zbigniew Preisner. Son: Jean-Claude Laureux. Mezclas: William Flageollet. D.A.: Claude Lenoir y Halina Dobrowolska. Mon: Ursula Lesiak. I: Zbigniew Zamachowski (Karol), Julie Delpy (Dominique), Janusz Gajos (Nikolaj), Jerzy Stuhr (Jurek), Jerzy

Nowak (el viejo campesino), Aleksandre Bardini (el notario), Cezary Pazura (el hombre del cambio), Grzegorz Warchol (un petrimetre), Cezary Harasimowicz (el inspector), Jerzy Trela (Bronek), Michel Lisowski (intérprete), Philippe Morier Genoud (juez), Piotr Machalica (hombre alto), Francis Coffinet (empleado del banco), Barbara Dziekan (cajera), Yannick Evely (empleado del metro), Marzena Trybala (empleada), Jacques Disses (abogado de Dominique), Teresa Budzisz-Krzyzanowska (la señora Jadwiga), Juliette Binoche, Florence Pemel. P: Marin Karmitz e Yvon Decaux (productor ejecutivo), MK2, CED Productions, Zespol Filmowy TOR, 3 Cinéma, CAB Productions y Canal Plus. Dur: 91 min. Estreno en Madrid: 11-3-1994. Premios: Oso de Oro en el Festival de Berlín de 1994.

1994

TROIS COULEURS: ROUGE (TRES COLORES: ROJO)

D: Krzysztof Kieslowski. G: Krzysztof Kieslowski y Krzysztof Piesiewicz. F: Piotr Sobocinski. M: Zbigniew Preisner. Son: Jean-Claude Laureux. Mezclas: William Flageollet. D.A.: Claude Lenoir. Mon: Jacques Witta. V: Corinne Jorry. I: Irène Jacob (Valentine), Jean-Louis Trintignant (el Juez), Jean-Pierre Lorit (Auguste), Fréderique Feder (Karin), Samuel Lebihan (el fotógrafo), Marion Stalens (veterinario), Teco Celio (barman), Bernard Escalon (vendedor de discos), Jean Schlegel (vecino de casa), Elzbieta Jasinska (la mujer), Paul Vermeulen (amigo de Karin), Jean-Marie Daunas (guarda del teatro), Roland Carey (narcotraficante), Juliette Binoche, Benoît Regent, Julie Delpy, Zbigniew Zamachowski. P: Marin Karmitz e Yvon Decaux (productor ejecutivo) para MK2, CED Productions, France 3 Cinéma, CAB Productions, Zespol Filmowy TOR, Canal Plus y Télévision Suisse Romande (Francia, Polonia Suiza). Dur: 96 min. Estreno en Madrid: 23-9-1994.

Bibliografía

A) ESCRITOS CINEMATOGRÁFICOS DE KIESLOWSKI (EN POLACO)

— *Dramaturgia rzeczywistosci,* extracto del trabajo de licenciatura de Kieslowski, obtenido en la Escuela Superior Estatal de Cine de Lodz en 1968, Curso de Dirección, publicado en *Film na swiecie,* n. 388/389, 1992.

— «*Spokoj (La calma)*», en *Dialog,* n. 4, 1977.

— «*Amator (Aficionado)*», en *Dialog,* n. 4, 1978.

— «*Przypadek (El azar)*», en *Dialog,* n. 5, 1981.

— «*Widok z okna na pietrze (La vista desde la ventana del primer piso y Una corta jornada de trabajo)*», en *Dialog,* n. 7, 1981; en colaboración con Hanna Krall.

— *Le Décalogue.* Balland, Paris 1990; en colaboración con Krzysztof Piesiewicz.

B) LIBROS MONOGRÁFICOS

Amiel, Vicent. *Kieslowski.* Ed. Rivages, Paris 1995.

—, *Krzysztof Kieslowski.* Ed. Jean-Michel Place, Positif, Paris 1997. Recapitulación de artículos de varios autores, publicados en la revista *Positif.*

Andrew, Geoff. *The Trilogy «Three Colours».* BFI. Modern Classics. London 1998.

Attolini, Vito. *Krzysztof Kieslowski.* Manduria. Barbieri. Italia 1998.

Campan, Véronique. *Dix breves histoires d'image: Le Decalogue de Krzysztof Kieslowski*. Presses de la Sorbonne nouvelle, Col. «L'oeil vivant». Paris 1993.

Debidour, Michèle. *La quête spirituelle dans le cinéma contemporain*. Profac Université Catholique de Lyon, Faculté de Théologie. Lyon 1996.

Garbowski, Christopher. *Krzysztof Kieslowski' s Decalogue Series: the problem of the protagonist and their self transendance*. Maria Curie-Sklodowska University, 1997.

Insford, Annette. *Krzysztof Kieslowski, doubles vies, secondes chances*. Editorial Cahiers du cinéma, Paris 2001.

Macías Navarro, Humberto R. *Decálogo, una propuesta vital de Krzysztof Kieslowski para nuestra ética cotidiana*, Tesis en Ciencias sociales. Guadalajara-México 1996.

Maurer, Monika. The pocket essential *Krzysztof Kieslowski*, Harpenden: pocket essentials. London 2000.

Montalt, Salvador. *Krzysztof Kieslowski. Tres colores: Rojo*, Ediciones Paidós. Barcelona 2003.

Murri, Serafino. *Krzysztof Kieslowski*. Ediciones Mensajero. 1998.

Rimini, Stefania. *L'etica dello sguardo: introduzione al cinema di Krzysztof Kieslowski*. Metropolis. Napoli 2000.

Ripa di Meana, Gabriella. *La morale dell'altro:scritti sull'inconsci dal Decalogo di Kieslowski*. Liberal Libri. Firenze 1998.

Stok, Danusia. *Kieslowski on Kieslowski*. Faber and Faber. London-Boston 1993.

Torres, Augusto M. *Nuevo cine de los países del Este*. Ed. Taurus. Madrid 1972.

Wilson, Emma. *Memory and survival: the french cinema of Krzysztof Kieslowski*. Oxford Legenda. Oxford 2000.

Zawilinski, Stanislaw. *Kieslowski*. Wydawnictwo Skorpion. Warszawa 1996.

c) ENTREVISTAS

Amiel, Vicent/Ciment, Michel. En la revista *Positif*, n. 402, septiembre 1994.

Castro, Antonio. *Dirigido por*, n.º 229.

Ciment, Michel/Niogret, Hubert. «De Weronica à Véronique», en *Positif*, n.º 364, junio-1991, p. 26.

—, «La liberté est impossible», en *Positif*, n.º 391, septiembre-1993.

Dottorini, Daniele, en *Filmcritica*, n.º 457, septiembre-1995, p. 339.

Heredero, Carlos F. en *Dirigido por*, n.º 219.

Hollender, Barbara, en *Rziczpospolita* en otoño de 1995, publicada por la revista *Positif*, n.º 423, mayo-1996, p. 75.

Korenfeld, Ruben/Ayre, Elisabeth. Entrevista audiovisual *Con Krzysztof Kieslowski*, para la televisión francesa, con ocasión del rodaje de *La doble vida de Verónica*, en 1991.

Lebiot, Eric. *Première*, entrevista publicada en el press-book de *Azul*, septiembre-1993.

Mensonge, Serge en *Dicine*, n.º 58, y también en la revista *Cinema Papers*, n.º 99, p. 27.

Murri, Serafino. «El aroma del aire», recogida en su libro *Krzysztof Kieslowski*. Ediciones Mensajero. 1998.

Neubourg, Monique. Entrevista para el *press-book* de *Azul*, p. 20.

Palmeri, Franco. *Fotogramas de misterio*, conversación con Piesiewicz en Varsovia, publicada en internet.

Valero, Víctor. *La luz al final del túnel*, conversación con Priot Jaxa-Kwiatkowski en Caracas, y publicada en internet.

Zurlo, Stefano. *A orillas del Vístula*, conversación con Piesiewicz, publicada en internet.

D) ESTUDIOS Y CRÍTICAS[1]

Baecque, Antoine de. «Kieslowski, cinéaste inconstant», en *Cahiers du Cinéma*, n.º 445, p. 59.

---

[1] La crítica francesa se dividió desde el primer momento, creándose dos directrices opuestas que respondían a las líneas de las dos principales revistas de cine: mientras *Positif* apostó decididamente por la originalidad y hondura de su lenguaje cinematográfico, *Cahiers du Cinéma* adoptó una postura antikieslowskiana –con cierta suspicacia ante la estrategia del productor Karmitz, quien pretendía llevarse ese año los galar-

Baecque, Antoine de. «Faut-il entrer dans l'église de Kieslowski?», en *Cahiers du Cinéma,* n.º 429, p. 32.

Baltazar Sierra, Ernesto. *Krzysztof Kieslowski.* Homenaje en la Universidad de San Luis de Potosí, 1998.

Bruno, Edoardo. «Il gran teatro dell'allegoria», en *Filmcritica,* n.º 446-447, junio-julio de 1994, p. 276.

Casas, Quim. «La alternativa de vivir», en *Dirigido por,* n.º 213, p. 38.

Castro, Antonio. «Blanco: una tragicomedia fallida», en *Dirigido por,* n.º 222, p. 26.

Dottorini, Danielle. «Kieslowski: etno-antropologico», en *Filmcritica,* n.º 457, septiembre-1995, p. 337.

Escalante, Marco Antonio. *Krzysztof Kieslowski,* artículo publicado en internet.

Esteve, Llorenç. «La trilogía ética de Kieslowski: Tres Colores», en *Film Historia,* vol. V, n.º 1, 1995, p. 59-63.

Ferrara, Bruno. «Film Blue. Libertà», en *Cineforum,* n.º 327, septiembre 1993, p. 60.

Fornara, Bruno. «Il dio dei naufraghi», en *Cineforum,* n.º 335, junio-1994, p. 70.

González, Juan Carlos. «Instrucciones para ser inmortal», en *Kinetoscopio,* Colombia, marzo-abril-1996, p. 71.

González Quirós, José Luis. «En la muerte de Kieslowski», en *Nueva Revista* n.º 46, Madrid, verano 1996, p. 129.

Heredero, Carlos F. «Crítica de *Rojo*», en *Dirigido por,* n.º 225, p. 45.

Heymann, Danièle. «Himno al amor», artículo sobre *Azul* publicado en *Le monde,* 9-IX-1993.

---

dones de los principales festivales europeos– al criticarle una falta de anclaje filosófico serio a la vez que le etiquetaba como un católico metafísico con una estética propia de etapas vanguardistas ya pasadas. En España se reprodujo la misma dicotomía entre los críticos, aunque sin agruparse en bloques formales: mientras Antonio Castro o José María Latorre hablaban de falsa trascendencia y efectismo hueco, otros como Quim Casas, Ángel Quintana o incluso Carlos Heredero le otorgaban un sentido estético con una función narrativa precisa y una profundidad conceptual.

Jousse, Thierry. «Marché noir», acerca de *Blanco* en *Cahiers du Cinéma*, n.º 476, febrero-1994, p. 71.

Kemp, Phillip. «Three Colours: Red», en *Sight and Sound*, septiembre de 1994, p. 54.

Latorre, José María. «Azul», en *Dirigido por*, n.º 225, p. 25

—, «Blanco», en *Dirigido por*, n.º 228, p. 82

Macnab, Geoffrey. «Blanco» en *Sight and Sound*, noviembre de 1993, p. 53.

Magny, Joel. «Le hasard. Le Décaloque», en *Cahiers du Cinéma*, n.º 429, p. 27.

—, «Les jeux de l'amour et du désespoir, Brève histoire d'amour», en *Cahiers du Cinéma*, n.º 445, p. 50.

Masson, Alain. «Subjectivité et singularité. La double vie de Véronique», en *Positif*, n.º 364, junio-1991, p. 24.

Monterde, José Enrique. «La doble vida de Verónica», en *Dirigido por*, n.º 192, junio-1991, p. 71.

Ostria, Vicent. «Le hasard et l'indifférence», artículo sobre *Azul* publicado en *Cahiers du Cinéma*, n.º 471, p. 65.

Pérez Turrent, Tomás. «Tres colores», en *Dicine*, n.º 58.

Quintana, Angel. «Con Rojo, Kieslowski cierra su trilogía», en *Dirigido por*, n.º 227, p. 29.

Rayns, Tony. «Glowing in the Dark», artículo acerca de *Rojo* publicado en *Sight and Sound*, junio de 1994, p. 8.

Sicilia, Javier. «Kieslowski, la ética y el Decálogo», en *El Observador*, n.º 189, p. 13, y en internet.

Signorelli, Angelo. «Tre colori. Film rosso», en *Cineforum*, n.º 335, junio-1994, p. 66.

St., F. «Le nom du crime. Tu ne tueras point», en *Cahiers du Cinéma*, n.º 413, noviembre-1988, p. 5.

Strick, Philip. «Three Colours: White», crítica publicada en *Sight and Sound*, junio de 1994, p. 8.

Torres, Ricardo. «Krzysztof Kieslowski», en *Kinetoscopio*, marzo-abril-1996, p. 77.

VV.AA. (Monique Lefèvre, coord). *La passion Kieslowski*. Télérama hors série, 1993. Artículos sobre la trilogía y numerosas entrevistas con Kieslowski y sus colaboradores.

—, *Retrospectiva sobre Kieslowski* en la 37.ª edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1989.

—, «Bleu, le nouveau chef-d'ouvre de Kieslowski», en *La Gazette du Cinéma*, n.º 43, septiembre-1993.

— Zanussi, Krzysztof. «La peculiaridad del cine polaco», en *Nueva Revista*, n.º 78, Madrid, noviembre-diciembre 2001, p. 91.

Letras de cine

- **El cine en 111 películas**
  José María Sese

- **Charlton Heston. La épica del héroe**
  Fernando Alonso Barahona

- **John Wayne. El héroe americano**
  Fernando Alonso Barahona

- **El cine de aventuras**
  Luis Pérez Bastías

- **Introducción a Shakespeare a través del cine**
  Fernando Gil-Delgado

- **¿De qué tratan realmente las películas? Claves prácticas para analizar y escribir guiones de cine y televisión**
  Carmen Sofía Brenes

- **El hombre sin la cámara. El cine de Alan Berliner**
  The man without the movie camera. The cinema of Alan Berliner
  Efrén Cuevas y Carlos Muguiro (eds.)

- **Música de cine: historia y coleccionismo de bandas sonoras**
  Heriberto Navarro y Sergio Navarro

- **La grandeza del espíritu humano: el cine de David Puttnam**
  Alejandro Pardo

- **La dramaturgia**
  Los mecanismos del relato: cine, teatro, ópera, radio, televisión, cómic
  Yves Lavandier

- **Una historia del cine a través de ocho maestros**
  J.M. Caparrós Lera

- **El *pop* en el cine (1956-2002)**
  Francesc Sánchez Barba

- **Azul, Blanco, Rojo. Kieslowski en busca de la libertad y el amor**
  Julio Rodríguez Chico

Hace diez años se estrenaban las películas *Azul, Blanco* y *Rojo,* tras recibir los principales galardones del mundo del cine. Su director, Krzysztof Kieslowski, saltó entonces al primer plano del escaparate cinematográfico y fue considerado como digno heredero de Bergman o Tarkovski. Paradójicamente, en ese mismo momento abandonó el cine porque «ya había dicho todo lo que tenía que decir» con sus películas. Pocos le creyeron, pero todos nos sobrecogimos cuando pocos meses después, en 1996, moría de un infarto.

Espíritu sensible e inquieto ante los problemas del hombre contemporáneo, buscador de la libertad interior y de la verdad, explorador de nuevas formas de expresión cinematográfica... Nunca se dejó manipular ni se conformó con las respuestas que ideologías o poderes establecidos le proporcionaban; confió en el hombre y le concedió el beneplácito de su conciencia para decidir su destino. Hizo un cine rico en contenidos y respetuoso con el espectador, al que invitaba a reflexionar sobre las cuestiones esenciales de la vida, a recorrer su propio camino, a salir al encuentro del amor.

ISBN 84-8469-111-X
9 788484 691112

Ediciones
Internacionales
Universitarias